Le Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire

Eugène Piot

Paul J. Healy.

LE CABINET

DE

L'AMATEUR

ET DE

L'ANTIQUAIRE,

ANTIQUITÉS ET NUMISMATIQUE. — TABLEAUX ET ESTAMPES ANCIENNES, OBJETS D'ART ET DE CURIOSITÉ.

BULLETIN DES VENTES PUBLIQUES.

DEUXIÈME ANNÉE.

1843.

PARIS,
AU BUREAU DE LA REVUE,
RUE LAFFITTE, 2.
J. HETZEL, ÉDITEUR, RUE RICHELIEU, 76.

1843

Digitized by Google

LE CABINET

DE

L'AMATEUR

ET DE

L'ANTIQUAIRE.

Paris. — Typographie Schneider et Langrand, rue d'Erfurth, 1.

LE CABINET

DE

L'AMATEUR

ET DE

L'ANTIQUAIRE.

REVUE

DES TABLEAUX ET DES ESTAMPES ANCIENNES ; DES OBJETS D'ART
D'ANTIQUITÉ ET DE CURIOSITÉ.

TOME DEUXIÈME.

PARIS,

AU BUREAU DU JOURNAL,

RUE LAFFITTE, 2.

—

1843

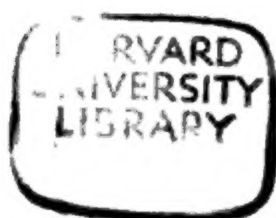

RVARD
IVERSITY
LIBRARY

TABLE DES MATIÈRES.

Pages.

ORIGINES DE LA PEINTURE A L'HUILE. — § 1er. Hubert et Jean Van Eyck, par M. VICTOR SCHOELCHER. 1

BIBLIOGRAPHIE. — Éléments d'archéologie nationale de M. BATISSIER, par M. O. 33

JOSEPH VERNET. — Lettre à M. DE MARIGNY, sur sa manière de travailler et le prix de ses tableaux. 42

BULLETIN-CHRONIQUE — Ventes publiques. Collection de M. le baron Roger, 4e et 5e vente. 44

HISTOIRE DU VERRE et des Vitraux peints, par M. L. BATISSIER . 49

R. P. BONINGTON, par M. ALLAN CUNINGHAM. 129

VENTE DE LA GALERIE AGUADO. — Liste des prix d'adjudication. 139

BULLETIN-CHRONIQUE. — Ventes publiques. 155

DÉCOUVERTE faite à la Sainte-Chapelle d'un cœur présumé être celui de saint Louis. — Rapport de M. LETRONNE au ministre de l'intérieur. — Lettre de M. LE PRÉVOST. 161

LES MARCHANDS DE PARIS. — § 1er. Madame veuve JEAN, marchande d'estampes anciennes en gros. 183

MÉLANGES. — Écroulement du beffroi de Valenciennes. — Faussaires. 189

SOCIÉTÉ ROYALE DES ANTIQUAIRES DE FRANCE. — Bulletin des séances. 193

VENTES PUBLIQUES. — Les vases antiques de M. le prince de Canino. — Les émaux de M. Didier Petit, de Lyon. — Les estampes de M. Robert Dumesnil. 197

ANTIQUITÉS MUSICALES. — Rapport fait au comité des arts et des

Pages.
monuments, sur une publication relative à l'histoire de la musique, par M. BOTTÉE DE TOULMON. 209

TROISIÈME LETTRE de M. LE PRÉVOST, sur la découverte faite à la Sainte-Chapelle d'un cœur présumé être celui de saint Louis. 217

MÉLANGES. — Rectification numismatique. — Lettre de M. JULIUS FRIENDLENDER. — Réponse de MM. RAOUL-ROCHETTE et DUMERSAN. — Des faussaires en estampes. 230

LES MARCHANDS DE PARIS. — Madame veuve JEAN, marchande d'estampes anciennes en gros. (Deuxième article). . . . 236

BENVENUTO CELLINI. — Traité de l'orfévrerie, traduit de l'italien, par M. EUGÈNE PIOT. 241

GRAVURE. — Recueil de modèles pour l'orfévrerie, la bijouterie, la joaillerie, l'arquebuserie, etc., gravé dans les seizième et dix-septième siècles. 318

SOCIÉTÉ ROYALE DES ANTIQUAIRES DE FRANCE. — Compte rendu des séances. 330

SÉPULTURES ANTIQUES. — Attributions mérovingiennes, par M. AUG. MOUTIER. 337

GRAVURE. — Rapport de M. RAOUL ROCHETTE, sur les gravures exécutées par une machine de l'invention de M. STUERWALD. . 353

ALBRECHT DURER. Lettre aux magistrats de Nuremberg. . . . 356

MÉLANGES. — Archéologie, par M. CL. M. — Monuments publics par M. EUGÈNE PIOT. 359

VENTES PUBLIQUES. — Bulletin-chronique. 378

MUSÉE DES THERMES ET DE L'HÔTEL DE CLUNY. (*Premier article.*). . 385

PIGALLE. — Devis du mausolée du maréchal de Saxe. 400

DE L'ÉVANGELIAIRE SLAVE DE REIMS, vulgairement nommé Texte du Sacre. 405

BIBLIOGRAPHIE. — Essai sur les légendes pieuses du moyen âge, de M. ALFRED MAURY, par M. EUG. P. 409

SOCIÉTÉ ROYALE DES ANTIQUAIRES DE FRANCE. — Compte rendu des séances. 421

VENTES PUBLIQUES. — Bulletin de la France et de l'étranger. . 429

CLAUDE GELLÉE, dit le Lorrain, par M. EUGÈNE PIOT. 433

APPENDICE. Catalogue raisonné des estampes gravées à l'eau-forte,

Pages.
par CLAUDE GELLÉE, dit le Lorrain. — Tableaux et dessins. . 448
LETTRE sur le tombeau de Charlemagne, par M. l'abbé ARTHUR MARTIN. 467
VENTES PUBLIQUES. — Bibliothèque dramatique de M. DE SOLEINNE. 473
DAVID TENIERS, par M. ARSÈNE HOUSSAYE. 481
APPENDICE. — Tableaux, dessins et estampes gravées par DAVID TENIERS. 509
DESSIN. — Rapport adressé à M. le ministre de l'intérieur par la commission chargée d'examiner l'appareil de M. Rouillet. . . 516
PEINTURE SUR VERRE. — Procédés de fabrication, par M. L. BATISSIER. 530
MAISONS SCULPTÉES modernes, par M. THÉOPHILE GAUTIER. . . 540
LOUIS TRIMOLET, par M. S. 544
GAZETTE DES TRIBUNAUX. 550
BULLETIN BIBLIOGRAPHIQUE. 561

FIN DE LA TABLE.

ERRATA.

Page 145, ligne 11. Pinelli, *lisez :* Piroli.
— 199, — 28. Étampes, *lisez :* Estampes.
— 388, — 3. Typographiques, *lisez :* topographiques.
— 436, — 21. Son oncle, *lisez :* son cousin.
— 438, — 30. Qui lui laisse, *lisez :* que lui laissent.
— 439, — 15. Saudrart, *lisez :* Sandrart.
— 440, — 29. *La reine de Sabat*, lisez : *la reine de Saba.*
— 442, — 34. Poundt, *lisez :* Pondt.
— 456, — 3. *Aprèsici, ajoutez :* état douteux.
— 466, — 19. Barlow, *lisez :* Earlom.

ORIGINES DE LA PEINTURE A L'HUILE.

HUBERT ET JEAN VAN EYCK.

§ 1.

Nous ne nous proposons pas de rechercher ici quels sont les meilleurs moyens matériels pour arriver à faire la peinture la plus durable. — Plusieurs écrivains, et entre autres M. Montabert, dans un livre fort indigeste, mais rempli de choses intéressantes (1), ont soutenu la supériorité des préparations à la cire sur

(1) *Traité complet de la Peinture.*

Digitized by Google

celles à l'huile. Parmi le petit nombre de peintres qui raisonnent leur art, et ne se contentent pas de faire comme on faisait avant eux, quelques-uns partagent cet avis et ne reculent que devant la longueur et la cherté des essais qu'il faudrait tenter pour retrouver la pratique d'une méthode qui, théoriquement, leur semble préférable.

Pour notre compte particulier, nous n'avons pas d'opinion à cet égard, nous sommes même disposé à croire qu'il y a chez les partisans de l'encaustique un peu de cette prédilection passionnée que l'on voit d'ordinaire aux savants pour l'objet de leur découverte ; et sans ignorer cependant tout ce que la routine peut éterniser d'erreurs, nous penchons pour un procédé qui, depuis quatre siècles, jouit de la préférence des plus grands, des plus graves et des plus laborieux artistes.

Quoi qu'il en soit, s'il était convenable, dans un travail de la nature de celui-ci, d'indiquer la question, nous déclarons ne vouloir ni ne pouvoir la traiter ; notre dessein est de rechercher, de fixer l'origine de la peinture à l'huile et de déterminer quel est le véritable inventeur de cette méthode.

L'usage de délayer des couleurs avec de l'huile, pour rendre ces couleurs plus solides, était assurément connu des anciens ; mais l'application des couleurs ainsi disposées à la *peinture* proprement dite, il ne semble pas qu'ils l'aient connue : on n'en trouve nulle trace, ni dans les livres, ni dans les monuments. Rollin, homme assez compétent sur quelque matière que ce soit d'antiquité, avance (1) « que les anciens ne peignaient qu'à fresque ou en détrempe. » Il faut ajouter qu'ils peignaient aussi, non pas à l'huile, mais à l'encaustique, et cela, soutiennent les amateurs de ce dernier procédé, parce qu'ils l'avaient reconnu de beaucoup supérieur à celui de l'huile. Vitruve dit, à la vérité, que les anciens frottaient d'huile les murailles peintes ; mais il est clair que ce n'est pas là peindre à l'huile, tout au plus est-ce vernir (2) ? M. Ranza a voulu faire honneur aux

(1) *Histoire ancienne.*

(2) Toute substance qui, appliquée à la surface d'un corps, lui donne un lustre permanent, est un vernis. Une huile siccative épaissie au soleil ou au feu est un vernis, et on a dû souvent l'employer comme tel. Mais il est très-probable que

Romains de la méthode moderne, à propos d'une image en tapisserie conservée à Verceil (Italie), dont les têtes et les mains sont *retouchées* à l'huile. Malheureusement, pour l'opinion de M. Ranza, dans cette tapisserie appelée le *tableau de sainte Hélène*, et qui aurait pour auteur, dit-on, sainte Hélène, mère de Constantin, la Vierge est représentée tenant l'enfant Jésus sur ses bras. Or, fait observer Lanzi (1), on ne la représenta ainsi qu'à partir de la moitié du cinquième siècle, à l'occasion du concile d'Éphèse. L'objection du célèbre abbé est excellente. On peut voir dans l'*Histoire du concile de Trente*, par Fra-Paolo, que c'est « l'hérésie de Nestorius qui a donné lieu au culte de la Vierge comme mère de Dieu ; » jusque-là les premiers chrétiens ne s'étaient point du tout occupés d'elle.

Dans les temps modernes, l'usage des couleurs à l'huile date également de si haut que l'on ne peut non plus en fixer le point de départ.

Un manuscrit où il en est question remonte d'une manière authentique au dixième ou onzième siècle ; ce manuscrit, dont la bibliothèque de la rue de Richelieu possède une copie, est intitulé : *De omni scientiâ picturæ artis*. L'auteur, vieux moine allemand appelé Théophile, y décrit la méthode de *peindre à l'huile* (2). Nous aurons bientôt à en parler. M. Scaurion, secrétaire de la régence de Bruges, a publié un extrait des comptes de cette ville, daté de 1351 à 1352, dans lequel on lit « qu'un peintre nommé Jean Vander Leyde entreprit de décorer avec de l'or et de l'argent, *et toutes sortes de couleurs à l'huile*, une chapelle appartenant à la ville. » Si l'on remarque qu'il est parlé là d'employer des couleurs à l'huile comme d'une chose toute simple, sans aucune de ces clauses spécifiées qui indiqueraient un fait extraordinaire, on sera convaincu que l'usage du

les vernis composés de résines dissoutes dans l'huile ont été très-anciennement en usage. *De la peinture à l'huile*, par Mérimée, 1830.

(1) *Histoire de la Peinture.*

(2) Le premier auteur qui ait fait mention du manuscrit de Théophile est le docteur anglais Raspe, dans son *Critical essay on oil paintin* (Londres 1781). Abraham Lessing l'a reproduite depuis en Allemagne, et après Lessing, M. Montabert en France ; c'est par ce dernier que nous en avons eu connaissance.

mélange était assez commun en Belgique, dès le commencement du quatorzième siècle. Cependant il paraîtrait que, même comme décoration de bâtiments, ce mélange n'était point d'un usage universel, car un document de 1352, tiré des archives de Turin, par le baron Vernazza et cité par Cicognara, dit que Georgio d'Aquila, peintre florentin, venu de Florence sur les ordres d'Amédée V, duc de Savoie, « renvoya à la cuisine du duc *deux cents* livres d'huile de noix qu'on lui avait données pour peindre (*ad pingendum*), parce que *non fuit sufficiens in pingendo*, parce qu'elle ne fut pas suffisante ou plutôt satisfaisante pour la peinture ; » ce qui revient à dire, il nous semble : parce que ni lui, ni ceux qui l'entouraient ne trouvèrent moyen d'opérer le mélange dont ils avaient probablement entendu parler.

Les peintres, à cette époque, confectionnaient leurs couleurs eux-mêmes et s'occupaient presque tous de chimie. Il n'y a non plus nul doute à faire qu'ils n'aient plusieurs fois essayé d'employer dans leurs tableaux les couleurs préparées de la sorte : le manuscrit latin de Théophile en serait une preuve suffisante.

Enfin, M. Giuseppe Tambroni a publié à Rome, en 1821, un *Traité de Peinture* de Cennino Cennini, ancien livre oublié, où ce Cennino parle, en 1437, « de la manière de travailler à l'huile sur mur, sur panneau, sur fer et sur quoi tu voudras. »

Le mélange pur et simple de l'huile avec des couleurs était donc pratiqué, cela est bien constant ; et lorsque l'on parle d'un Van Eyck comme *inventeur de la peinture à l'huile*, il ne faut pas commettre l'erreur ordinaire de croire qu'il inventa l'art de se servir d'huile pour broyer les couleurs, ou bien qu'il eut le grand génie d'employer ces couleurs ainsi broyées dans des tableaux, ce dont personne ne se serait avisé avant lui. Si le peintre flamand n'eût fait que cela, il aurait fait très-peu, et M. Montabert serait reçu à dire que les artistes regardent comme une niaiserie la controverse qui tend à assigner à *Jean* Van Eyck ou à tout autre la prétendue découverte. Mais ce qu'a trouvé Van Eyck, qu'on ne s'y trompe pas, c'est l'art de former, du mariage de l'huile avec la couleur, au moyen des résines qu'il y ajouta, une mixture propre à faire des *tableaux* (1). « Le temps seul n'a

(1) S'il faut en croire Van Mander, cette découverte eut lieu, comme

pu procurer aux œuvres de Van Eyck l'émaillé qui les distingue, ainsi que la dureté et le poli qui font de ces tableaux des espèces d'émaux presque indestructibles; c'est l'emploi ingénieux de certaines substances, et, sous ce rapport, on lui a *de grandes obligations* (1) » Dailleurs, comme a dit M. Mérimée (2), « l'action des couleurs sur les huiles est très-diverse; quelques-unes les rendent plus siccatives, d'autres produisent l'effet contraire. Il fallait donc parvenir à les préparer de manière à ce qu'elles fussent également maniables et séchassent toutes à peu près dans le même temps. Van Eyck satisfit à ces conditions. » Il sut rendre les huiles plus siccatives en les faisant cuire, et, par l'adjonction de certaines résines, il parvint aussi à conserver aux couleurs, une fois sèches, leur diaphanéité et leur brillant. Ce perfectionnement fondamental peut, à juste titre, passer pour une découverte. — Tel est le véritable mérite du peintre flamand; telle est la solide base sur laquelle est assise la gloire des Van Eyck. Jusqu'à eux le mélange était employé à couvrir les

tant d'autres, presque par hasard, et sans que celui qui l'a faite la cherchât précisément. Voici comment l'écrivain hollandais raconte la chose. « Il arriva un jour que *Johannes*, après avoir mis beaucoup de temps à peindre un tableau sur bois qu'il avait vernis selon sa méthode, le mit à sécher au soleil, mais ce panneau se fendit, ce qui lui donna beaucoup de dégoût contre sa manière de peindre à la colle et au blanc d'œuf, et surtout contre son vernis, et lui inspira la résolution de faire des recherches pour trouver un autre vernis qui pût sécher sans être exposé à l'ardeur du soleil.

« Dans ce but, examinant la nature de diverses espèces d'huile et d'autres ingrédients, après bien des essais, il trouva que les huiles de lin et de noix étaient celles qui séchaient le plus vite, et en les faisant bouillir avec quelques autres matières, il en fit un très-bon *vernis*.

« Après cela, il remarqua que les couleurs, mêlées avec ces sortes d'huiles bouillies, s'amalgamaient très-aisément, se séchaient promptement, et, étant séchées, résistaient à l'eau, et que l'huile donnait un lustre extraordinaire aux couleurs et les rendait brillantes, de manière que les tableaux n'avaient plus besoin d'être vernis. Il remarqua encore à son grand étonnement et avec beaucoup de joie que les couleurs ainsi mêlées avec de l'huile étaient plus aisées à étendre et à employer qu'avec l'humidité produite par la colle et le blanc d'œuf. »

(1) Montabert.

(2) *De la Peinture à l'huile.*

murailles et les ouvrages en bois et en métal pour les préserver de l'humidité; eux seuls le rendirent applicable aux tableaux.

C'est une si belle chose que la possibilité de cette application, elle a été si utile à l'art de la peinture, en lui donnant le coloris, les tons fondus, l'onctueux et la durée, que tout le monde a voulu en avoir l'honneur. Lessing, avec le manuscrit de Théophile, l'a revendiqué pour les Allemands; mais il est clair que, si les couleurs à l'huile entrèrent du temps du vieux moine dans la peinture proprement dite, elles n'eurent d'autre usage que de remplir de teintes plates, sans ombres et sans gradations, des contours de figures, à peu près comme nous le voyons pratiqué dans les vases étrusques, dans les anciennes miniatures et dans une peinture à la détrempe du treizième siècle, qui s'aperçoit encore sur une haute muraille de l'hospice des vieillards à Gand, dit de la Biloque. C'est évidemment ainsi qu'il faut comprendre Théophile, lorsqu'il dit: « Faites vos mélanges pour les vêtements et les visages (1). » Son texte même ne laisse aucun embarras sur ce point: « Toutes sortes de couleurs, écrit-il, peuvent être broyées avec de l'huile de lin et employées sur des ouvrages en bois, mais sur ceux-là seulement qui peuvent être séchés au soleil, parce que chaque fois que vous aurez placé une couleur, vous ne pourrez en placer une autre par-dessus avant que la première ne soit bien sèche. » On voit que le procédé de Théophile n'est pas autre chose que celui de la peinture à teinte plate, et il se charge lui-même de nous convaincre en ajoutant « qu'il serait trop long et trop ennuyeux d'user de cette méthode dans les figures (2). » Après tout, il faut bien croire que la méthode de Théophile n'était ni fort utile ni fort commode, puisqu'en définitive aucun peintre n'en usait à l'époque des Van Eyck.

Les Napolitains, les Vénitiens, les Bolonais et aussi les Messi-

(1) Fac mixturas vultuum ac vestimentorum.

(2) Omnia genera colorum eodem genere olei tere, et poni possunt in opere ligneo, in iis tantum rebus quæ sole siccari possunt; quia quotiescunque unum colorem imposueris, alterum ei superimponere non potes, ni prior exsiccetur, quod in imaginibus diuturnum et tædiosum nimium est.

nois ont également leurs prétentions à la découverte. A en croire Dominici, Colantonio del Fiore peignait à l'huile en 1400, et ce serait Antonello qui, après avoir appris le procédé de ce maître, serait allé l'enseigner en Flandre aux Van Eyck. Mais alors comment donc l'Italie l'aurait-elle ignoré? Pourquoi est-il impossible de trouver un tableau à l'huile de Colantonio del Fiore? « Pourquoi, fait observer l'abbé Lanzi, Solario Zingaro, son gendre et son élève, n'apprit-il pas cette méthode, et lui et ses disciples ne peignirent-ils qu'à la détrempe? Le moyen de croire que Colantonio eût enseigné à un étranger ce qu'il n'enseignait pas à son gendre! Pourquoi les Vénitiens se montrèrent-ils si reconnaissants envers Antonello de ce qu'il leur communiqua une méthode qu'ils étaient à même, dans l'hypothèse de Dominici, de connaître tous, en raison de leur voisinage, si les Napolitains eussent trouvé le secret, selon que veut l'annaliste napolitain? »

Est-il croyable, d'après le chevalier Massimo Stanzioni, peintre et architecte napolitain, que les Florentins, qui avaient déjà une bonne école de peinture, eussent ignoré la découverte de ceux de Naples, et eussent mandé, en 1465, le jeune Domenico de Venise à Florence, précisément « à cause du talent qu'il avait de peindre à l'huile (1)? »

C'est sans doute par un sentiment de patriotisme non moins exagéré que le Vénitien Sansavino, dans la description de Venise, et le Messinois Costanzo, dans la description de Messine, prêtent la gloire de l'invention à Antonello, né à Messine et peintre à Venise. Cette opinion ne mérite pas même d'être discutée.

Malvasia soutient, lui, dans sa *Felsina pittrice*, à l'article de Lippo Dalmosio de Bologne, avoir vu des tableaux à l'huile de ce maître, datés de 1376. Il prétend aussi s'être assuré, avec Tiarini, qu'un autre tableau bolonais, de 1407, était également fait à l'huile. Il n'y a rien à répondre, sinon que Malvasia et Tiarini sont Bolonais, et que, depuis eux, personne n'a vu de tableaux à l'huile antérieurs à ceux des Van Eyck. Les Bellini, qui étaient fort célèbres à Venise en 1450, qui aimaient tous deux leur art avec passion et n'étaient pas gens à négliger un perfectionne-

(1) Vasari, Vie d'Antonello.

Digitized by Google

ment, usaient encore, vers cette époque, des vieux procédés. On ne voit pas que Gentil-Belin, lors de son voyage à Constantinople (1453 ou 1454), connût la nouvelle méthode ; ce ne fut que plus tard que son frère Jean l'apprit, et elle était même si peu répandue en Italie vers 1463, que le farouche Andrea Castagno tua cette année-là même son ami Domenico, « afin d'avoir seul à Florence un secret que l'on ignorait encore en Toscane (1). » Croit-on que si les Bolonais ou les Napolitains l'eussent possédé depuis 1376, ou même 1407, ils l'auraient pu tenir caché ? Ce ne sont pas là de ces diamants qu'il soit facile de garder ! Nous verrons plus loin que, vingt ans après la découverte d'Hubert Van Eyck, elle était déjà devenue commune en Flandre. Au moment où elle pénètre chez les Italiens, elle est encore assez peu répandue en 1463 pour motiver le crime de Castagno, et vers 1478 on la voit universellement employée à Venise ! Il n'a pas fallu quinze années pour la rendre d'un usage général !

Malgré tout ce qu'a de spécieux l'argumentation de M. Tambroni (2), appuyée sur l'ouvrage de Cennino, les réflexions que nous venons de faire ne nous paraissent pas la combattre avec moins de force. Cennino savait certainement que l'on pouvait préparer des couleurs à l'huile : c'est une méthode dont usent beaucoup les Allemands, dit-il, « Che lusanno molto i Tedeschi. » Mais d'abord on ne connaît aucun ouvrage à l'huile de ce peintre, ce qui est déjà une grande présomption qu'il n'avait pas la bonne manière ; ensuite s'il l'eût possédée en 1437, de façon à en écrire librement, comment se ferait-il que les autres artistes italiens l'eussent ignoré et eussent continué à peindre à la détrempe ou à l'eau d'œuf jusqu'en 1473 ? Comment un pareil trésor serait-il resté enfoui dans son livre ? N'était-ce pas un progrès « désiré avidement par tous les peintres du monde (3), » et qui occupait toutes les têtes ? Si les théories de Cennino avaient eu le moindre succès pratique, pourquoi n'eût-on pas abandonné dès lors les vieux procédés qu'on laissa sitôt que fut connu celui

(1) Vasari, Vie d'Agnalo Gaddi.

(2) Trattato del Pittura di Cennino Cennini. — Roma, 1821.

(3) Vasari.

des Van Eyck, importé par Antonello? Pourquoi, dans l'épitaphe d'Antonello, recueillie par Vasari cinquante ans tout au plus après la mort de ce peintre et adoptée par Sansovino, l'eût-on proclamé « le premier qui ait employé en Italie des couleurs à l'huile? » Cennini, il faut bien le supposer, n'apprenait rien de nouveau et ne savait rien de plus que tout le monde, puisque tout le monde se servait encore de la détrempe et cherchait toujours après lui, malgré le chapitre où il enseigne « à peindre à l'huile sur mur, sur panneau, sur fer, des montagnes, des arbres et toutes autres choses. »

Les Van Eyck et leurs élèves pratiquaient la peinture à l'huile en Flandre, depuis 1410 ou 1420. Le bruit de cette découverte importante s'était répandu dans toute l'Italie ; on y faisait un grand nombre d'essais, Vasari nous l'a dit, pour tâcher de connaître le véritable procédé du mélange. Que Cennino ait entendu parler de la nouvelle méthode, cela est probable; qu'il ait cherché à la deviner et à la décrire, cela est encore probable ; mais que, s'il l'eût réellement trouvée, on eût attendu que le voyageur messinois revînt de Bruges pour lui en donner tous les honneurs, voilà ce qu'il est impossible de se persuader. Ce n'est pas Vasari qui a gravé l'épitaphe sur la tombe du peintre de Messine, mort à Venise : c'est une ville entière reconnaissante.

Vasari, lui qui ne peut être suspect, puisqu'il accorde la gloire à un étranger, dit expressément « qu'Antonello rapporta la nouvelle manière de colorier de la ville de Bruges, où *Jean* de Bruges la lui avait enseignée ; » et plus loin il ajoute « que, lors de ses funérailles, Antonello fut beaucoup honoré par les artistes, à cause du don fait à l'art de la nouvelle manière de colorier (1). » Or, quoi qu'en puisse dire M. Tambroni, il n'est pas permis d'accuser Vasari d'erreur en cette circonstance. Nous sommes certes bien loin d'avoir une foi aveugle dans toutes les assertions de ce biographe ; mais il ne s'agit pas là d'une date, il s'agit d'un fait, d'un fait capital, assez récent, et dont il était presque contemporain, car son premier voyage à Venise remonte à 1542, et il put encore y entendre de vieux peintres qui, dans leur jeunesse,

(1) Vasari, Vie d'Antonello de Messine.

avaient connu Antonello, mort au plus tôt, comme l'établit M. Puccini, en 1475 (1).

Si la peinture à l'huile a été connue et pratiquée en Italie longtemps avant le fameux voyage à Bruges, si elle est d'invention italienne, on ne s'explique pas plus l'assassinat de Domenico que l'épitaphe d'Antonello ; et si l'assassinat et l'épitaphe sont des contes, on s'explique encore moins comment les contemporains de Vasari, ces Italiens si jaloux de tous les genres de supériorité, particulièrement en fait d'art, n'ont pas relevé une erreur qui leur arrachait un des plus beaux fleurons de leur couronne. Nul pourtant ne contredit alors le biographe d'Arezzo, dont le livre eut un immense succès. — Pour en finir sur ce point, notons que si Vasari s'est trompé, il l'a fait de propos délibéré; que s'il a enlevé un titre de gloire à sa patrie, pour le donner aux Pays-Bas, c'est bien volontairement, car il avait lu le manuscrit de Cennino Cennini; il le discute, il en parle plusieurs fois, entre autres assez longuement dans la vie d'Agnolo Gaddi.

Sans doute les Van Eyck n'ont pas inventé l'art de mêler de l'huile aux couleurs pour les rendre plus solides et moins altérables; sans doute la peinture à la détrempe, au blanc d'œuf et à la colle, qui ne permettait point de fondre les tons ni de laver un tableau, à moins de courir le risque de l'endommager, avait trop d'inconvénients pour qu'on ne cherchât pas mieux ; sans doute ces deux Florentins, Alexis Baldovinelli et Pesello, qui s'occupaient encore, après la mort de Cennino, de recherches tendant aux progrès de l'art par des procédés nouveaux, « recherches auxquelles beaucoup d'artistes allemands, français et espagnols joignirent leurs efforts (2) ; » sans doute, disons-nous, ces deux artistes ou d'autres durent essayer l'emploi de l'huile ; nous voulons même admettre que Théophile et Cennino aient consigné une manière de peindre de cette façon ; mais toujours est-il incontestablement avéré que jusqu'aux Van Eyck la pratique de l'huile tenait au métier de décorateurs, ce que nous appelons peintres en bâtiments, et n'était point passée dans l'art

(1) Vie d'Antonello de Messine, publiée à Florence en 1809.

(2) Vasari.

des peintres proprement dits (1). — Il est démontré que toutes les tentatives faites dans ce but avaient été isolées, perdues, sans succès, et doivent être considérées en quelque sorte comme des expériences de laboratoire. Il est certain enfin que l'on ne connaît pas de tableaux à l'huile avant ceux des deux frères flamands. Rien ne peut donc leur enlever la gloire d'inventeur ; c'est l'un d'eux, c'est *Hubert* qui leva tous les obstacles : le premier il porta dans ses ouvrages ce procédé au degré de perfection qui le fit adopter dans toutes les écoles du monde comme un procédé nouveau, « dû aux grandes connaissances qu'il avait acquises sur les propriétés des couleurs. » Telles sont les expressions d'un contemporain, Bartholomeo Facio, qui écrivait en 1456 (2).

Ce que l'on a pu tenter avant Hubert ne saurait diminuer son mérite ni les hommages dus à son génie. Il n'existe pas de découverte spontanée comme une révélation ; l'humanité n'avance et ne s'éclaire que par voie de transition, c'est le propre de notre faiblesse et en même temps le signe consolateur qu'il ne faut jamais désespérer du progrès. Nos plus audacieuses conceptions ne sont toujours que des développements ; si l'on voulait dénier à Van Eyck le titre d'inventeur, parce que le moine Théophile avait une méthode qui forçait de mettre à sécher le tableau chaque fois que l'on voulait y ajouter une teinte sur une autre ; si on voulait lui refuser la gloire d'avoir seul trouvé la méthode de peindre devenue universelle, parce qu'il s'était fait avant lui de grossiers mélanges à l'huile, il faudrait dénier aussi à Denis Papin l'invention des bateaux à vapeur en 1695, parce que dès le temps d'Aristote la science savait déjà toute la force élastique dont est douée la *fumée* que dégage l'eau chaude, et cela si formellement que le philosophe de Stagyre, et Sénèque après lui, attribuent les tremblements de terre à la transformation subite de l'eau en vapeur.

(1) Il y a toute apparence que les *deux cents livres d'huiles de noix* envoyées à Giorgio d'Aquila par le duc de Savoie, n'étaient pas destinées à faire des *tableaux*.

(2) *De viris illustribus*, publié à Florence en 1745.

§ II.

Maintenant que nous avons bien établi, nous l'espérons du moins, que la nouvelle méthode sort de Flandre, voyons qui des deux Van Eyck l'a trouvée. Il existe à cet égard une fausse notoriété publique, selon l'expression de M. de Bast. C'est à *Jean* Van Eyck qu'on l'attribue, et c'est à *Hubert* Van Eyck qu'elle appartient. Examinons.

Les deux frères Hubert et Jean virent le jour à Maeseyck ou à Eyck (1), d'où leur vient, suivant la coutume du temps d'attacher le nom du pays à celui de l'homme, l'appellation de Hubert et Jean de Eyck. Le premier naquit en 1366, selon Van Mander (2), opinion généralement reçue ; le second quelques années plus tard, selon le même écrivain ; mais nous verrons qu'il s'est matériellement trompé. Leur père, à ce qu'on croit, était peintre; il appartenait à la nombreuse classe des artistes qui déjà embellissaient de tableaux et de miniatures toutes les églises, tous les livres des couvents, des rois, des princes et des riches. Les fils du peintre de Maeseyck se vouèrent l'un et l'autre à son art, et vinrent, pour avoir un plus grand théâtre, se fixer, non à Bruges, comme dit Van Mander, mais à Gand, où un auteur du commencement de 1600 (3) rapporte qu'ils florissaient dès l'an-

(1) « Maeseyck (Eyck-sur-Meuse) est une petite ville de la province de Limbourg, pays de Liége. Eyck est un village situé à un quart de lieue de là. On appela ce village Alden-Eyck, le Vieux Eyck, lorsque Maeseyck fut successivement bâtie. » *Ursula*, par M. Keverberg, publiée à Gand.

(2) *Vie des peintres flamands et hollandais*. La traduction française de cet ouvrage nous manque.

(3) Opmeer. Il est de mon devoir de confesser que je n'ai point vérifié par moi-même ces vieux auteurs. Je trouve leurs témoignages dans deux articles sur les Van Eyck que M. de Bast, bourgeois de Gand, a insérés dans le *Messager des arts de Gand* (novembre 1823, juin, juillet et août 1825). J'ajoute que mon travail doit beaucoup au travail de M. de Bast, et que peut être je ne l'aurais pas entrepris si les habiles investigations de ce critique ne m'eussent frayé et facilité le chemin. J'ai emprunté aussi les plus utiles renseignements à une dissertation sur les frères Van-Eyck par M. le docteur Waagen de Berlin, et à une notice historique

née 1410. Hubert avait alors quarante ou quarante-quatre ans ; son frère Jean pouvait bien en avoir dix ou quinze. Nous ne nous attachons pas à la contradiction qu'implique un enfant de dix ou quinze ans « qui florissait » à telle époque ; Opmeer écrivait sa chronique deux siècles plus tard ; il a pu savoir que les Van-Eyck étaient restés longtemps à Gand, sans s'attacher d'une manière précise à la différence de leur âge.

Là un nommé Josse de Vydt, seigneur de Pamelle, homme riche et que l'on trouve dans les listes des premiers échevins de la ville, commanda à Hubert le célèbre tableau du *Triomphe de l'Agneau pascal*, qui est encore aujourd'hui à l'église de Saint-Bavon de Gand (l'ancienne église Saint-Jean), dans un bon état de conservation. La famille Vydt, selon l'usage des riches d'alors, avait acheté une chapelle dans l'église de Saint-Jean, et ce fut pour en décorer le maître-autel qu'elle demanda le tableau. D'après des probabilités que nous allons livrer à la critique du lecteur, il fut commencé vers 1420. Ces faits, racontés en grande partie par Sanderus (*Flandre illustrée*), trouvent leur confirmation dans un recueil d'épitaphes et d'inscriptions monumentales dû aux soins d'un antiquaire du seizième siècle, nommé Christophe de Huerne. Au milieu des inscriptions rassemblées par ce savant, il y en a une, donnée comme ayant été prise de la bordure du tableau de l'*Agneau*, et ainsi conçue :

Pictor Hubertus e Eyck major quo nemo repertus
Incepit ; pondusque Johannes arte secondus ;
Perfecit Lætus Judoci Vyd prece fretus ;
*V*ers*V* Se*X*ta *M*a*Y* *V*os *C*o*LL*o*C*at a*C*ta t*V*er*I* :

ce que l'on traduit par

« Le peintre *Hubert* de Eyck, le plus grand qui ait jamais

sur Antonello, de M. Thomasso Puccini. Cette dissertation et cette notice, traduites par M. de Bast, et enrichies de ses notes, se trouvent également dans le précieux recueil du *Messager des arts de Gand*, années 1824 et 1825. Il me paraît superflu de citer les textes mêmes que ces messieurs ont rapportés, mais je déclare une fois pour toutes que les moindres faits nouveaux mis au jour par eux sont pris à des sources authentiques qu'ils indiquent très clairement et avec précision.

existé, a commencé l'ouvrage, et *Jean*, le premier de son art après lui, l'a achevé à la prière de Josse de Vydt. » Ce vers (chronogrammé) vous indique (par les lettres numérales) que ce fut le 6 mai 1432 que les tableaux achevés furent exposés à la vue du public.

Un heureux hasard est venu certifier la véracité de l'antiquaire du seizième siècle. On croyait cette inscription grattée, perdue, effacée, lorsqu'à travers la couleur verdâtre, dont la bordure des volets était recouverte aux côtés extérieurs, un curieux aperçut un jour quelques traces de lettres. On fit enlever aussitôt avec précaution la couche verdâtre, et l'on vit apparaître très-lisiblement la note, à quelques variantes près, que nous venons de copier. Cette intéressante restauration, exécutée à Berlin, où se trouvent les volets originaux du *Triomphe de l'Agneau*, est rapportée par M. le docteur Waagen. On apprend par là d'une manière positive que le tableau fut commencé par Hubert, et, d'après l'inscription posée sans doute sous les yeux mêmes de Jean, que c'est *à la prière* de Josse de Vydt que Jean l'a terminé comme s'il n'avait d'abord osé toucher à l'œuvre laissée inachevée par son frère. De plus, il est certain encore que la série supérieure de cette composition partagée en deux morceaux est d'une autre exécution, d'un autre sentiment que la série inférieure. Le caractère général en est plus gothique, plus anguleux, la manière de peindre plus ferme; or, on sait, Van Mander entre autres le dit, qu'Hubert mourut avant d'avoir fini son tableau.

Cherchons maintenant à préciser des dates qui puissent nous mener à une conviction, et ici nous supplions le lecteur d'user de patience et de ne pas trop répugner à nous suivre dans ces longues dissertations d'époques; nous cherchons à établir une vérité méconnue ou obscurcie depuis plusieurs siècles; il serait impossible de la faire prévaloir et de forcer le préjugé dans ses derniers retranchements sans accumuler les preuves.

M. Heyschoutheer a rencontré dans les comptes de la ville de Gand, à la fin de l'année 1426, le droit d'héritage payé par les héritiers de *Lubrecht Van Heyke*. Ce Lubrecht Van Heyke est évidemment notre Hubert. Van Mander a donc raison sur ce

point ; c'est donc bien, comme il le dit, en 1426 qu'Hubert est mort. Cette pièce va aussi nous servir à déterminer le moment vers lequel le tableau fut commencé. Certes, quatre années ne sont pas trop pour achever la partie qui est attribuée à Hubert. Ajoutons-en autant pour la pratique parfaite de la nouvelle méthode employée, et la découverte première remonte au moins à 1417. Eh bien ! alors Jean Van Eyck avait dix-huit ou au plus vingt-deux ans ! Tout au plus peut-il avoir à cet âge aidé son frère dans les essais de la découverte. Pourquoi, si ce tout jeune homme eût été l'inventeur de la méthode nouvelle, pourquoi, s'il eût été supérieur à son frère, est-ce à son frère que l'on aurait commandé le tableau ? A la vérité, Van Mander et Vasari font naître Johannes en 1370; mais alors que fait-on des portraits des deux frères, que Van Mander lui-même reconnaît parmi les personnages d'un volet dont nous aurons à parler ? Dans ces portraits Jean a le visage d'un homme de trente à trente-cinq ans au plus, et justement nous avons vu que le tableau fut achevé en 1432. Si Jean était né en 1370, il aurait eu au contraire soixante-deux ans. Dès lors il faut absolument rapprocher beaucoup sa naissance ou renoncer à la tradition qui le montre dans le tableau au rang des guerriers du Christ, tradition accréditée dès l'année 1572, où parut une collection de portraits des peintres flamands, gravés par Lampsonius, dans laquelle ceux des Van Eyck sont copiés d'après les deux têtes du tableau (1).

(1) Dominique Lampsonius de Bruges, qui était peintre, graveur, poëte latin et secrétaire privé de l'évêque de Liége, avait accompagné chacun de ces portraits d'une petite notice en vers latins. Voici celles des Van Eyck :

Pour Hubertus,

Aux louanges que ma muse, ma Thalie, vous a données, on peut encore ajouter : c'est qu'ayant eu votre frère pour disciple, par vos soins ce disciple a de beaucoup surpassé son maître. C'est ce que démontre clairement cet ouvrage de Gand dont Philippe fut si enthousiasmé, qu'il se décida à le faire copier par le pinceau léger de Coxcie, copie qu'il fit venir en Espagne et à laquelle il assigna une place digne de son mérite.

Jean Van Eyck se parlant à lui-même,

C'est moi, conjointement avec mon frère Hubert, qui inventai la manière de

Outre ces embarras que sa propre insouciance suscite à Van Mander, il en est un autre bien plus grand encore. D'un côté, il déclare que Jean ne mourut pas aussi vieux que le dit Vasari, et de l'autre il met sa mort, « suivant des renseignements communiqués, » en 1470; rappelons nous qu'il l'a fait naître en 1370, *quelques années après Hubertus*, et voilà Jean Van Eyck centenaire! On voit que Van Mander, non plus que Vasari, ne peuvent aucunement servir d'autorité en cette discussion. Un peu plus loin nous espérons prouver sans réplique que Jean est mort jeune, en 1445. « L'indication erronée de la date de sa naissance, fait observer M. de Bast avec infiniment de raison, ne s'expliquerait-elle pas assez logiquement par la méprise qui désigne Johannes comme inventeur de la peinture à l'huile, au lieu de son frère Hubert beaucoup plus âgé? Si l'on a su que l'inventeur du nouveau procédé était né en 1360 ou 70, n'aurait-on pas, par suite naturelle de la connaissance de cette nativité, n'aurait-on pas attribué à Jean la date de la naissance de son frère? » C'est fort probable.

Cela énoncé, il n'y a pas à discuter l'assertion de Van Mander, qui prend un air sérieux pour dire « qu'après avoir bien réfléchi, il croit pouvoir fixer l'époque à laquelle Johannes découvrit la peinture à l'huile vers 1410. » Johannes n'aurait eu alors que dix ou quinze ans.

N'hésitons plus à l'affirmer, le vieux Hubert est l'inventeur, le vieux Hubert est le maître de son frère; c'est lui qui a mis en train le tableau de Josse de Vydt, que la mort le força de laisser inachevé. C'est à lui que l'on doit ce premier monument de la peinture renouvelée. *Hubert commença, Jean se chargea de terminer l'ouvrage*, nous répète l'inscription apposée sous les yeux de Jean lui-même.

Hubert, que cette précieuse inscription appelle le plus grand

mélanger les couleurs avec de l'huile de graine de lin. Ce fut nous qui les premiers inventâmes la peinture à l'huile, découverte qui ne fut pas connue, même d'Apelles.

C'est cette invention dont Bruges tire sa gloire encore actuellement, et qui démontre notre mérite à l'univers.

des peintres, loin d'avoir eu la place secondaire que les histoires modernes de l'art lui assignent, était si considéré de son temps, que le seigneur de Pamelle, le chef ou magistrat de la ville de Gand, lui donna la sépulture dans le caveau même de la chapelle qu'il faisait construire pour sa famille. Plusieurs écrivains ont conservé l'épitaphe de ce tombeau, où l'on voyait un squelette en marbre, tenant une planche de cuivre sur laquelle l'inscription était gravée en vieux vers flamands. On y prête au peintre un langage d'un orgueil fort commun alors chez tous les artistes, et que nous enfermons aujourd'hui au fond de notre conscience, sans penser pour cela plus mal de nous; mais on ne peut s'empêcher d'y remarquer un certain goût de naïveté primitive qui intéresse.

« Vous, qui marchez sur moi, imitez-moi. J'étais vivant comme vous, je suis à présent en bas, mort, enterré..... Je me nommais Hubert Van Eyck; aujourd'hui je suis la pâture des vers. Autrefois j'étais connu et j'avais beaucoup de réputation dans l'art de la peinture; peu de temps après tout était évanoui! Ce fut l'année de la naissance de Notre-Seigneur 1426, durant le mois de septembre, le dix-huitième jour, que je rendis avec souffrance mon âme au Seigneur. Puissé-je avoir miséricorde devant sa face! Priez pour moi, vous qui aimez le talent. Évitez le péché, faites le bien, car à la fin, comme moi, vous devez mourir. » C'est, il faut l'avouer, une présomption grave contre notre opinion, de ne rencontrer point dans cette épitaphe la moindre note de la fameuse découverte; nous n'avons rien à dire, si ce n'est qu'il n'en est fait non plus nulle mention dans l'épitaphe de Jean Van Eyck, trouvée à Saint-Donat, cathédrale de Bruges. Nous la transcrirons tout à l'heure en son lieu.

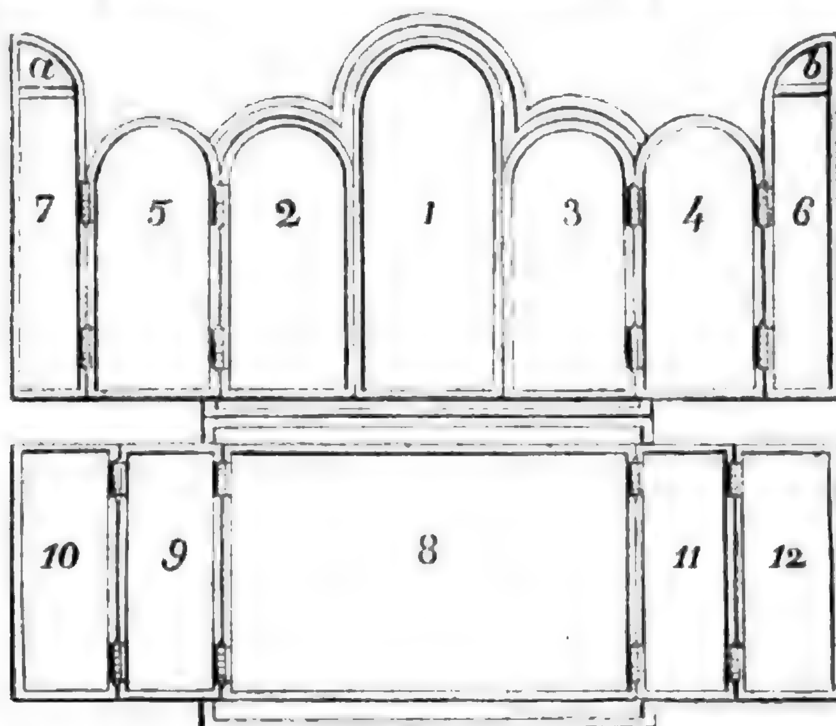
Plus tard, un témoin oculaire, Marc Vaernewick, dans une histoire de Flandre de 1668 (1), nous apprend « que l'os du bras

(1) C'est aussi dans l'histoire de Vaernewick que l'on trouve la première mention de l'admirable vierge en marbre de l'église Saint-Donat à Bruges comme étant « de la main habile de Michel-Ange Buonarrotti. » On ne peut refuser, particulièrement sur les matières d'art, la plus grande confiance à Vaernewick. Il était le compagnon de ce Luc de Heere qui avait écrit en vers une biographie des peintres des Pays-Bas, que tous les amis des arts doivent regretter, puisque, pein

d'Hubert Van Eyck, auquel avait été attachée la main habile de ce peintre, fut longtemps exposé à la vénération du public, et qu'il l'a vu lui-même dans une armoire de fer, à la porte de l'église.»

§ III.

Le couronnement du *Triomphe de l'Agneau*, seul ouvrage authentiquement connu d'Hubert, suffit à justifier les grands honneurs qu'on lui rendit; mais d'abord, avant d'aller plus loin, nous croyons à propos, pour que le lecteur puisse se former une idée de l'ensemble de ce grand ouvrage un peu compliqué, nous croyons à propos de lui en donner le dessin, pris à volets ouverts.



Il est composé, ainsi que l'on voit, de douze pièces différentes; quatre de fond, le sujet capital de l'agneau et les trois panneaux du couronnement, et huit de volets peints en dedans et en dehors. Il occupait la muraille de l'autel auquel il appartenait, et si l'on en juge par la forme des panneaux supérieurs, il faisait sans doute partie d'un système général de décoration appliqué

tre lui-même et fils d'un sculpteur gantois en renom, il avait recueilli de la bouche de son père beaucoup de renseignements sur l'histoire de son temps. Van Mander, qui était élève de Luc, parle souvent de son ouvrage.

à cet autel. Les volets, dont les peintures extérieures sont le développement de la composition principale, se fermaient d'habitude et n'étaient ouverts que durant les jours de fête ou pendant la célébration de la messe. Pour comprendre cet usage, il faut savoir qu'autrefois les autels étaient complétement vides. Il est facile de s'en assurer en consultant les miniatures des livres de prières de l'époque ; ce ne fut que tout à fait à la fin du quinzième siècle que s'introduisit la coutume d'y placer des cierges, des vases et toute sorte d'ornements, coutume qui fit nécessairement tomber celle des volets.

Le couronnement du *Triomphe de l'Agneau*, disions-nous avant de nous interrompre, justifie tous les honneurs rendus à Hubert. Dans les trois figures qui en occupent le fond, comme dans les volets qui les recouvrent, on remarque un grand aspect de beauté idéale, un style mâle et fort, une couleur encore d'une fraîcheur parfaite. Dieu le Père occupe le panneau du milieu ; il porte une longue barbe noire ; son visage est jeune et extrêmement noble ; il a l'air ferme, profond et majestueux ; il lève la main droite, les deux premiers doigts ouverts, comme s'il bénissait, et de l'autre il tient un sceptre de cristal. Ce sceptre, la tiare qui lui couvre la tête, et la bordure du manteau dont il est revêtu, sont ornés de pierres précieuses peintes avec une finesse inimaginable et sans maigreur. La transparence merveilleuse du bâton de cristal en fait aussi, sous le rapport de l'exécution, un objet digne d'attention. A la droite de Dieu, la Vierge, également enveloppée de somptueux habits, lit, la tête légèrement penchée, un livre qu'elle tient des deux mains ; sa bouche est entr'ouverte avec une grâce infinie ; sa physionomie respire la candeur. Saint Jean chargé de sa peau de mouton par-dessus laquelle le peintre a jeté un manteau brodé avec agrafe d'or et de rubis, est assis de même, lisant un grand livre posé sur ses genoux. Le caractère de ce personnage est tout entier dans l'expression : placé à côté de Dieu, il est calme et sans mouvement ; mais sa chevelure et sa barbe, d'une longueur démesurée, sombres, en désordre, donnent bien au visage maigre du Précurseur l'aspect inculte qui lui convient.

Ces trois personnages, de grandeur naturelle, se détachent sur

des tapisseries brochées, l'une rouge, l'autre verte et la troisième blanche; les têtes radiées sont seules posées sur un fond d'or plat et entourées d'inscriptions. Cet usage, propre aux vieux peintres, et dont il n'y a plus de trace dans le restant du tableau, vient encore certifier que les deux séries ne sortent pas de la même main.

Les volets représentent aux deux extrémités les figures nues d'Adam et d'Ève (1), rare hardiesse pour le temps, et, plus rapprochés, des groupes d'anges richement drapés, qui chantent la gloire de Dieu. Les têtes sont d'une extrême vivacité d'expression, les draperies larges, malgré un peu de roideur, et les ornements d'un goût plein d'élégance.

Cet ouvrage est entièrement symétrique ; il participe encore de la loi de parallélisme qui caractérise les traditions byzantines ; les groupes sont scrupuleusement égaux de chaque côté, mais il y a déjà plus de mouvement, plus de variété dans les masses, et une chose qui frappe particulièrement à les voir d'ensemble, c'est leur savante harmonie de couleur. Le mérite est grand à Hubert d'avoir su profiter sitôt des moyens que lui procurait sa belle découverte et d'avoir cherché en Flandre, tout à l'entrée du quinzième siècle, la chaleur de ton et les effets que Giorgione devait, cinquante ans après, pousser en Italie à leur dernière perfection.

Pour peu qu'on ait étudié les œuvres d'art du moyen âge, auquel cette peinture touche encore, et que l'on sache les idées symboliques et *encyclopédiques* à la fois qui occupaient l'esprit de tous les artistes, il est impossible de croire que les figures et les volets que nous venons de décrire aient été pris, au hasard, par Hubert, et n'aient pas, dans sa conception, formulé quelque chose. Ce sont plusieurs tableaux si l'on peut dire, qui concourent à n'en faire qu'un seul. Dieu

(1) C'est une figue et non une pomme qu'Ève tient à la main. Van Mander fait observer que cette particularité dénote l'érudition du peintre, parce que saint Augustin et d'autres Pères de l'Église sont d'opinion que le fruit défendu était très-probablement une figue, par la raison que Moïse ne le spécifie pas, et que nos premiers pères, après leur chute, lorsqu'ils comprirent leur nudité, ne la couvrirent pas de feuilles de pommier, mais bien de feuilles de figuier. J'espère que voilà de la science naïve.

le Père, avec la tiare à triple couronne et bénissant, nous paraît représenter l'être trinitaire de la religion catholique. Le livre où lit saint Jean, le dernier des prophètes, doit être celui de *la promesse*, de *l'ancienne alliance*, le vieux Testament enfin; le livre dans lequel lit la Vierge, mère du Rédempteur, doit être celui de *l'accomplissement*, de la *nouvelle alliance*, le nouveau Testament. Placez, à côté de ces personnages de la mythologie chrétienne, les concerts des anges qui exaltent la grandeur du Très-Haut; Adam et Ève, les deux générateurs de l'humanité; puis au-dessous, les fidèles prosternés devant l'agneau sans tache, dont le sang coule pour nous racheter, les guerriers, les pèlerins, les princes, les hermites qui accourent du fond des vallées, du sommet des montagnes, afin de prendre part au sacrifice de la victime immaculée, et vous aurez un résumé concret de la foi chrétienne tout entière. Si ce que nous avançons là semble aussi rationnel à la majorité des lecteurs qu'à nous-même, comme la série d'en bas n'est que le complément de la donnée générale dont le principe se trouve dans la partie d'en haut, ce serait encore à Hubert qu'il faudrait rapporter l'idée primitive et l'agencement du vieux tableau de Gand; ce serait encore à lui que l'on devrait cette vaste et riche composition. Du reste, Van Mander, qui croit, pour son compte, que les deux frères ont commencé le tableau ensemble, ajoute: « Plusieurs personnes pensent que le plan et l'ordonnance sont de Hubertus. »

A quoi tient la vérité de l'histoire! Hubert est aujourd'hui entièrement dépouillé de la renommée qui lui est due à titre de grand peintre et à titre d'auteur d'une des plus brillantes découvertes qui aient charmé le monde civilisé. Il est à peine cité lorsqu'on prononce le nom de Van Eyck. Jean a tous les hommages. Dans son propre pays, à côté de sa ville natale, à Bruges, lorsqu'on voulut élever un monument à cet illustre nom des Van Eyck, c'est la statue de Jean que l'on dressa sur la place publique, c'est le nom de Jean qu'on livra à l'admiration du peuple! Et d'où vient le mal? d'une erreur de Vasari, copiée par Van Mander! Qu'est-ce donc que la gloire!

Van Mander, le premier, après Luc de Heere, qui rassembla des notices sur les peintres des Pays-Bas, écrivait de mémoire, en

Hollande, et apparemment sans un bien vif amour de la vérité. Il est permis de penser qu'il n'a pas vu le *Triomphe de l'Agneau*, et qu'il en parle de ouï-dire, tant sa description est inexacte; entre autres choses, il y fait couronner la Vierge par Dieu le Père et Dieu le Fils, et il met une croix dans la main du Christ! On sent très-bien qu'il ne s'est livré à aucune investigation sérieuse pour sa biographie; il est complétement sous l'influence de la réputation que Johannes s'était acquise à la cour de Philippe le Bon, après la mort d'Hubert; il s'en laisse imposer par ces souvenirs, il ne va pas au delà. Sans la moindre hésitation, il fait commander le *Triomphe de l'Agneau* par Philippe, il le fait exécuter à Bruges, et, avec une légèreté tout aussi impardonnable, il attribue le nouveau procédé à Jean, dans les mêmes termes et avec les mêmes circonstances que Vasari; on voit qu'à cet égard il s'est borné à copier textuellement l'auteur italien.

Quant à Vasari, il est plus excusable. Hubert était mort en 1426, vingt années avant que le peintre de Messine arrivât en Flandre; la renommée de Jean s'était toujours accrue, Antonello ne connut que lui, et bien que le frère d'Hubert ne se soit pas donné sans doute à lui pour l'inventeur du procédé, Antonello, de retour en Italie, propagea le secret comme le tenant de Jean, auquel il en était redevable. De là il n'y avait qu'un pas pour l'opinion publique à penser que ce Jean était l'inventeur, surtout à propos d'une découverte aussi neuve et dont l'auteur étranger était mort trop tôt. Vasari dut le croire, il l'écrivit; Van Mander le copia; ceux qui vinrent ensuite, Ridolfi, Borghini, Lanzi, Felibien, mille autres, le copièrent, et l'erreur arriva ainsi jusqu'à nous, portée de livre en livre par tous les biographes qui répétèrent Vasari et Van Mander sans les vérifier, pensant avec quelque raison que les deux anciens chroniqueurs de l'art devaient être mieux instruits que personne, et ne trouvant à les rencontrer si bien d'accord aucun motif de concevoir un doute. Il en est de cela à peu près comme du nom de Jean, que l'on appelle aujourd'hui Jean de Bruges, bien qu'il soit de Eyck, et qu'il ne vint s'établir à Bruges qu'à trente-deux ou trente quatre ans.

Voilà que les savantes et judicieuses recherches de M. de Bast

et du docteur Waagen ont remis chaque chose à leur place ; mais la notoriété est établie, la tradition accréditée, et l'opinion du monde, si légère et si volage quand elle se forme, est d'une constance si aveugle quand elle est formée, que peut-être Hubert Van Eyck ne reconquerra jamais la haute place que sa découverte et ses mérites lui avaient assignée parmi ses contemporains. Tout n'est-il pas heur et malheur !

§ IV.

Si nous ne nous trompons pas, il ne peut rester aucun doute sur l'objet de cette discussion : c'est à *Hubert*, et non point à *Jean* Van Eyck, que l'on doit la découverte. Cela n'empêche pas Jean de rester un des plus excellents artistes du commencement de la renaissance, et c'est un assez beau partage pour qu'il n'ait pas à regretter la tardive justice des siècles envers son frère. Le premier, il dégagea la peinture des fonds d'or ou de draperies brochées, des auréoles et des inscriptions antipittoresques, tels qu'on en remarque encore dans la partie du *Triomphe de l'Agneau* exécutée par Hubert. « On ne voit guère de peintres avant lui, fait justement observer M. de Bast, qui remplacent, comme il l'osa, ces fonds de convention par des vues de paysage, des fabriques et des perspectives ornées de fleurs ou de productions végétales. »

Que Jean eût vingt-six ou trente ans à la mort d'Hubert, en 1426, la manière dont il termina le tableau témoigne que Josse de Wydt fit bien de le choisir pour l'achever. Sauf la beauté de style et un certain air grandiose, sa peinture a toutes les qualités de celle d'Hubert, et de plus une souplesse dans les formes que l'autre ne possède point. — Tâchons de donner une idée de son ouvrage. — Au milieu d'une grande prairie toute émaillée de fleurs et verdoyante, l'agneau placé debout sur une table, et gardé par des anges porteurs d'encensoirs et des insignes de la passion, laisse couler, par une blessure à la gorge, son sang, qui tombe dans un calice posé à ses pieds ; en avant, est une fontaine en jet d'eau qui ruisselle dans des bassins délicatement sculptés ; tout à l'entour sont rassemblés une multitude innombrables d'hommes et de femmes aspirant à cette fontaine

d'eau vive à laquelle, selon l'Apocalypse, l'agneau conduira tous les fidèles. A leur tête on distingue les martyrs avec des palmes et les instruments de leurs supplices ; ensuite les prophètes, puis des papes, des évêques, des cardinaux, et, prosternés sur le premier plan, des hommes en longues robes et déchaussés, qui sont sans doute « les vingt-quatre vieillards qui ont des trônes à l'entour du trône de Dieu (Apocalypse) ». Les volets ne sont que le développement de cette image de l'adoration universelle pour la victime sans péché, de cette veille de tous les saints indiquée par l'Apocalypse : « Et j'entendis toutes les créatures qui son dans le ciel, sur la terre, sous la terre et dans la mer, et tout ce qui est dans les cieux, qui disaient à celui qui est assis sur le trône et à l'agneau : Bénédiction, honneur, gloire et puissance dans les siècles des siècles. »

Au milieu de la foule, on voit se presser les pèlerins, les ermites, les justes juges et des hommes à cheval, qui sont les guerriers du Christ. M. de Bast suppose que ces guerriers représentent, avec leurs bannières, les confréries qui, avant l'existence des armées permanentes, formaient la milice nationale et urbaine, et fournissaient leur contingent de soldats dans les expéditions. C'est parmi ces cavaliers que se trouvent deux personnages que l'on s'accorde à donner comme offrant les portraits des deux Van Eyck. Hubert, déjà vieux, la physionomie réfléchie, mais peu noble, est coiffé d'un bonnet de forme étrange orné de fourrure. Jean, représenté jeune, comme nous l'avons dit, avec un visage régulier et d'une expression vive, est habillé d'une robe noire et porte sur la tête une espèce de turban. Le docteur Waagen, dans la description de ce tableau, dit, et l'on nous permettra d'ajouter que nos souvenirs ne le démentent pas : « La figure désignée pour celle de Jean Van Eyck est tournée singulièrement ; c'est comme s'il se peignait lui-même dans une glace, et cette position, par laquelle la figure nous frappe, n'est pas autrement motivée dans le sujet... »

Pour animer cette foule qui s'échelonne gravement sous les yeux du spectateur, Jean Van Eyck a montré, on peut le dire, la fécondité qui caractérise le génie. On n'y compte pas moins de *trois cents* personnages parfaitement distincts, et les costumes, les gestes, les attitudes, les têtes sont variés à l'infini. Les visages

expriment mille passions diverses, sous une teinte générale de piété rendue avec un sentiment très-profond. Les poses ont de l'aisance, du naturel, et les draperies, bien qu'elles tiennent encore légèrement de la manière carrée de l'époque, ont une élégante liberté. On retrouve dans cette peinture la minutie d'exécution, type des écoles d'alors ; les crins des chevaux, par exemple, les poils de la barbe sont exécutés avec un si grand esprit de détail qu'il semble qu'on puisse les compter ; le moelleux de la vie, la science de l'effet, en un mot, y manquent ; mais ce n'est pas moins un ouvrage d'une beauté rare et du plus haut intérêt.

Ainsi qu'on l'a vu par la légende citée tout à l'heure, le *Triomphe de l'Agneau* fut achevé et offert à l'admiration du public en 1432, date que rend irrécusable une ancienne notice historique sur la famille des Borlaut, alliée des Wydt, où l'on dit précisément que la chapelle des Wydt fut consacrée en 1432 ; nouvelle preuve, s'il en fallait une encore, que le tableau avait été commandé par et pour les Widt, et non, comme l'avance Mander, par et pour Philippe le Bon.

Les Gantois considérèrent toujours le tableau des Van Eyck comme une des plus belles et plus précieuses choses de leur ville ; encore au seizième siècle, on ne le montrait qu'aux jours solennisés par l'église, et le public, aussi bien que les peintres et les amateurs de l'art, étaient si avides de le voir, que Van Mander compare la foule qui venait à un essaim d'abeilles autour d'une corbeille de figues ou de raisins. En 1558, le redoutable Philippe II, trente-sixième comte de Flandre, selon que l'appelle Mander, ne put déterminer les chanoines de Saint-Bavon à le lui céder, malgré la violente envie qu'il en montrait ; il n'osa non plus le prendre de vive force, et fut réduit à en faire faire une copie, pour laquelle les ombrageux chanoines stipulèrent que l'artiste travaillerait dans l'église même. Elle fut confiée à un peintre de Malines, Michel Coxcie, élève de Raphaël, homme digne de l'entreprendre, et Philippe l'envoya soigneusement à Madrid. Van Mander donne à ce sujet un détail curieux. Comme Michel ne pouvait se procurer, dans le pays, de la couleur bleue assez belle, le roi lui en fit envoyer de Venise par le Titien. Ce bleu était de l'azur naturel qui

se trouve dans les montagnes de la Hongrie, où l'on pouvait se le procurer très-facilement avant que les Turcs s'emparassent de ce royaume. La quantité dont Coxcie eut besoin pour le seul manteau de Marie coûta trente-deux ducats (1).

Pour revenir au tableau de Gand, ce magnifique échantillon de la peinture à l'huile avait ainsi échappé à des convoitises royales, aux révolutions politiques, à deux incendies qui faillirent le dévorer, et aux troubles religieux, durant lesquels il fallut souvent le cacher; il ne devait point échapper à l'ignorance de quelques chanoines. En 1817, un M. Van Nieuwenhuyse, marchand de tableaux de Bruxelles, persuada aux fabriciens de lui vendre six parties de volets que l'on gardait dans les magasins depuis que l'ornementation de l'autel avait forcé de les détacher. — Le traité fut conclu pour la somme de 6,000 francs !! — Sitôt que la ville apprit cette abomination, elle s'émut comme frappée d'une grande calamité ; les portes furent fermées, le bourgmestre ordonna des perquisitions domiciliaires et se rendit lui-même à Bruxelles pour obtenir des ordres afin d'arrêter la sortie des précieuses peintures. On employa tous les moyens imaginables pour conjurer le malheur ; mais l'acheteur savait trop bien le prix du trésor, tout fut inutile, aucune démarche ne put faire recouvrer à la puissante ville de Gand le joyau qu'elle pleurait. Pour se consoler, elle intenta, sans raison, un procès aux stupides vendeurs, et l'aventure fit tant de bruit que le roi des Pays-Bas publia un décret par lequel il mettait sous la surveillance des régences communales tous les objets d'art qui se trouvent dans les églises, les hospices ou autres établissements, et en rendait personnellement responsables les directeurs de ces maisons. L'exemple est bon à imiter.

En 1818, les six volets reparurent à Aix-la-Chapelle et passèrent, pour la somme de 100,000 francs, aux mains d'un M. Solly,

(1) Nous ne savons pas jusqu'à quel point il faut ajouter foi à cette histoire du bleu envoyé par le Titien. Celui-ci savait mieux que personne qu'il n'y a qu'un bleu, beau et solide, l'outremer ; le bleu de Hongrie est de l'oxyde de cuivre qui verdit très-vite. Peut-être, il est vrai, faut-il voir là, de la part de Titien, qui ne brillait pas par une bonté excessive, un de ces services de confrères comme les artistes s'en rendent quelquefois.

amateur anglais, qui voulut bien les céder, cinq années plus tard, au roi de Prusse, pour 100,000 thalers (410,900 francs). Ils se trouvent aujourd'hui au musée de Berlin, qui a presque assemblé l'œuvre entière, en achetant plusieurs morceaux de la copie de Michel Coxcie. Cette copie, qui avait été arrachée de la chapelle du vieux Palais, à Madrid, par quelqu'un des petits ou des grands voleurs qui fourmillent dans toutes les armées, fut envoyée et mise en vente à Bruxelles, du fait d'un général français. Les six volets de Michel devinrent, en 1825, la possession du prince d'Orange. Au lieu de les placer, comme il l'a fait, dans la magnifique collection de son palais de Bruxelles, c'eût été de la part du prince, il nous semble, une générosité belle et bien entendue, d'en faire cadeau au chapitre de Saint-Bavon, pour compléter, du moins autant qu'il était possible, un des plus précieux monuments, sans contredit, de la vieille illustration flamande.

§ V.

L'envie naît à côté de tous les grands hommes et de toutes les grandes choses. La découverte de la peinture à l'huile était un assez beau trophée de civilisation pour ne pas échapper à cette loi fatale de notre infirmité. Nous avons vu en commençant les Allemands et les Italiens le revendiquer et vouloir le dérober aux Flamands. Ce ne fut point assez : en Flandre même deux villes se le disputèrent à leur tour, et le nom de Jean de Bruges, donné par la tradition à Jean de Eyck, n'encouragea que trop les prétentions de la cité de Bruges. Rien ne prouve cependant qu'Hubert soit jamais venu en cette ville, ni qu'il ait même connu Philippe le Bon, quoique Van Mander dise qu'il en fut très-estimé. Tous les documents que nous avons rapportés établissent, au contraire, d'une manière certaine que ce fut toujours à Gand qu'il travailla, et par conséquent qu'il trouva son procédé. Philippe ne succéda à son père Jean-sans-Peur qu'en 1419, et c'est précisément alors qu'Hubert commença le tableau de Josse de Wydt. Ce tableau, le premier peint à l'huile dont la date soit certaine, a été, sans conteste, exécuté pour un Gantois ; il a tou-

jours appartenu à Gand, et une circonstance particulière observée par M. de Bast est encore venue corroborer son avis, qu'il a été commencé et achevé à Gand même, en dépit de l'assertion de Mander qui le fait exécuter à Bruges.—Voici la remarque de M. de Bast. Les volets sont, comme il était d'usage, peints à l'extérieur de quelques sujets un peu sacrifiés. Dans la partie d'en bas, on a représenté les quatre évangélistes debout sous des niches ; dans la partie d'en haut, c'est une Annonciation qui se passe au milieu d'une chambre d'architecture gothique, pleine de meubles. Or, à travers deux arcades de cette chambre, on aperçoit un point de vue que M. de Bast a reconnu à des bâtisses qui existent encore pour avoir été pris dans la ville de Gand ; il est même arrivé, par des inductions qui ne nous paraissent nullement forcées, à reconnaître la maison des Van Eyck, celle du moins où ils mirent à fin leur ouvrage. Laissons-le parler lui-même : « Nous pouvons indiquer en quelque sorte, au moyen de cette peinture, la maison où les Van Eyck ont exécuté leur tableau ; car dans l'Annonciation tout est peint d'après nature évidemment, et cette perspective ne pouvait posséder d'autre attrait pour eux que celui de l'avoir sous les yeux. En prenant le point de vue à la hauteur et à la distance d'où le peintre devait être placé pour le saisir, il correspond parfaitement au premier étage de la maison faisant le coin de la rue aux Vaches (Kocy-straet). » Un autre document encore qui confirme M. de Bast dans l'opinion que la famille Van Eyck séjourna pendant de longues années à Gand, c'est que *Marguerite* Van Eyck y mourut et fut également enterrée à Saint-Jean, d'après un passage des vers de Luc de Heere qui étaient gravés dans la chapelle et que l'on peut traduire ainsi : « Ici est enterré Hubert ! sa sœur n'est pas loin ; elle aussi étonnait le monde par ses tableaux. »

Le génie de la peinture était familier dans la maison des Van Eyck ; il paraît que cette sœur, nommée Marguerite, avait du talent ; il est à regretter que l'on ne connaisse plus aucun de ses ouvrages ; on ne sait rien d'elle, sinon qu'elle refusa toujours de se marier pour se livrer sans partage à la culture de son art.

Les Van Eyck ont donc habité Gand, et l'on peut supposer, rationnellement, que Johannes n'alla s'établir à Bruges, attiré

par Philippe le Bon, qu'après la mort de son frère et l'achèvement du tableau. Son talent, qui s'accrut, joint à l'éclat de la cour du duc de Bourgogne fixèrent les yeux de toute l'Europe artiste sur un homme aussi distingué, et la renommée qui le prenait à Bruges lui donna le nom de la ville où elle le voyait travailler.

Remarquons d'ailleurs que Jean Van Eyck ne porte ce nom de Jean de Bruges dans aucun monument de son pays qui lui soit contemporain.

Quoique d'après ce que nous venons de dire Jean ne soit venu se fixer à Bruges que vers 1432, rien ne s'oppose à ce qu'il ait été en relations auparavant avec le duc de Bourgogne. Philippe le Bon était trop passionnément épris des arts pour négliger un peintre comme Johannes, et c'est ainsi que nous expliquons sans peine un voyage à Lisbonne que l'on voit faire à celui-ci du 19 octobre 1428 au 11 octobre 1429. Au nombre des personnes de l'ambassade que Philippe envoya en Portugal pour demander en mariage Isabelle, fille du roi, il adjoignit le célèbre peintre de Gand, auquel il donna le titre de son valet de chambre avec la mission particulière de faire le portrait d'Isabelle (1). De retour en 1429, Jean put très-bien revenir à Gand et y achever son tableau.

Il fit ensuite un grand nombre de portraits avec beaucoup d'ardeur et de patience, comme dit Van Mander, et plusieurs autres ouvrages dont quelques-uns sont encore en Belgique. Les qualités particulières qu'on y remarque sont une grande suavité d'expression, et surtout une grâce aérienne qu'il est rare de trouver chez les artistes de son temps, doués bien plutôt du sentiment religieux et mystique que du caractère poétique. Le portrait de sa femme et la tête du Christ conservés à l'Académie de Bruges sont aussi d'une fermeté et d'un éclat de coloris bien supérieurs à celui de l'*Agneau pascal*. Il faut que Felibien n'ait jamais mis les pieds en Flandre pour oser dire « que ce Jean de Bruges n'a été mis au rang des excellents que pour avoir contribué à perfectionner l'art de la peinture par le secret qu'il trouva d'em-

(1) *Collection de documents inédits concernant l'histoire de la Belgique*, par M. Gachard.

ployer les couleurs avec de l'huile. » — Plus nous étudions, plus nous sommes convaincu que l'histoire de l'art et des artistes est à refaire. Il y a en France des hommes capables de bien conduire cette œuvre utile et pleine d'intérêt. Il ne s'agirait que de les réunir par quelque lien de gloire et d'en former une sorte de société comme celle des Bollandistes.

Il est à penser que le mérite de Jean Van Eyck fut bien apprécié de son vivant et lui attira une estime considérable ; on voit par la relation de l'ambassade dont il était question tout à l'heure que les plus importants personnages qui la composaient l'emmenèrent avec eux dans une excursion qu'ils firent en Galicie, en Aragon et en Castille. Van Mander nous apprend aussi qu'il fut conseiller privé du duc Philippe et vécut dans son intimité. Sauf ces circonstances de trop peu de valeur, on n'a ni sur lui ni sur son frère aucun de ces détails intimes de leur vie et de leur caractère que l'on aimerait tant à connaître et qui jettent souvent de si grandes lumières sur le talent des artistes. Tout ce que l'on peut savoir, c'est que, malgré le dire de Vasari et de Mander, il mourut jeune. « De ce monde, de bonne heure, cette noble fleur s'en alla, » chante mélancoliquement Luc de Heere dans une ode hollandaise de 1565, en l'honneur des Van Eyck. Marcus Van Vaernewick, qui écrivait à Gand, premier théâtre de la gloire des Van Eyck, et auquel les livres de Vasari n'étaient pas inconnus, puisqu'il les cite dans un passage de son histoire des Belges, Marcus dit très-positivement que Jean « mourut jeune et que, s'il « avait pu vivre, il eût surpassé tous les peintres du monde. » Outre cela, par des conjectures fort judicieuses et très-acceptables qu'il serait inutile de rapporter ici, mais que les curieux trouveront dans les opuscules de M. de Bast, ce critique porte sa mort à 1445. Nous nous contenterons d'indiquer les bases de son raisonnement.—Dans les annales manuscrites d'Ipres, rédigées de 1550 à 1580, il est relaté que ce fut en 1445 qu'un peintre, nommé Eyck, y peignit un tableau qui était resté inachevé et que l'on conserva longtemps dans la cathédrale d'Ipres. Ce tableau, exposé *imparfait* (Sanderus et Van Mander en parlent), ne laisse-t-il pas présumer la mort de l'auteur? Sans une telle circonstance, aurait-on placé dans une église comme la cathédrale d'Ypres une

page non terminée? Ajoutez à cela qu'un document de 1445 trouvé par M. Scaurion dans les archives de Bruges mentionne une dame, veuve de Jean Van Eyck; notez aussi que le portrait de la femme de Jean, dont nous avons déjà parlé et qui est daté de 1439, nous apprend, par l'inscription d'usage alors, qu'elle est âgée de 33 ans; considérez encore que l'âge approximatif de Jean, dans la tête du tableau que l'on donne pour la sienne, s'accorde avec les regrets de Heere et de Waernewick sur sa jeunesse au moment où il expira, et vous jugerez M. de Bast parfaitement recevable à fixer la naissance de ce peintre célèbre vers 1395 ou 1400, ce qui lui donnerait de quarante-cinq à cinquante ans à sa mort. Van Mander admet que Jean fut enterré à Bruges dans l'église de Saint-Donat, « où l'on voit, dit-il, son épitaphe en latin sur un pilier.» Cette épitaphe ne subsiste plus aujourd'hui; la voici cependant toujours telle que l'écrivain hollandais nous la donne. « Ci-dessous re-
« pose Jean, célèbre par ses vertus, dont le talent fut en grand renom
« chez les connaisseurs et dont l'art fit paraître vivante la nature
« morte. Il donna la vie aux herbes, aux champs, aux fleurs;
« Phidias et Apelles doivent lui céder le pas, Polyclète aussi
« s'efface devant lui. C'est à juste titre qu'on peut appeler les
« Parques cruelles de nous avoir enlevé un tel homme. Des pleurs
« sont inutiles, tel est le destin irrévocable. Priez pour lui, que
« son âme en paix repose auprès de Dieu. »

Avant de finir, nous voulons répéter, pour l'honneur d'Hubertus et de Johannes, qu'ils enseignèrent très-libéralement le secret de la peinture à l'huile. Ce savant et obscur Hubert avait un si beau cœur qu'il ne fit aucun mystère de sa découverte. Il eut plusieurs élèves auxquels il apprit généreusement tout ce qu'il savait. Outre son frère, on connaît entre autres Josse, de Gand (1), et Gerard Vander Meer (2), dont les voyageurs peuvent voir un petit tableau à l'huile dans l'église de Saint-Bavon.

L'atelier de Jean, à Bruges, ne fut pas moins accessible que ne l'avait été celui de son frère à Gand. Hugues Vander Goes et

(1) Manuscrit flamand de la fin du quinzième siècle appartenant à M. Delbecq. Vasari.

(2) Même manuscrit.

Roger, de Bruges (1), y trouvèrent bon accueil. Nul auteur sérieux ne rapporte qu'Antonello ait eu aucune peine pour s'y introduire, et cependant sa qualité d'étranger, d'Italien surtout, était une raison, comme rivalité de nation, pour qu'on pût vouloir lui sceller le secret. Non, Hubert, tout le prouve, ne garda pas sordidement sa méthode pour lui seul. Vasari, Mander et Descamps l'ont calomnié, lui et Jean, en disant qu'ils prirent le plus grand soin de tenir leur procédé caché et qu'ils ne permettaient à personne d'entrer dans leur atelier lorsqu'ils peignaient; non, cela n'est pas. Hubertus, au contraire, communiqua sa belle découverte à tant d'élèves, que, bien qu'elle ait été faite seulement de 1410 à 1420, on a déjà des traités de la ville de Gand, de 1419 et 1434 (2), où des peintres s'engagent à faire, non plus des mises en couleur de statues ou de murailles, mais des tableaux en bonnes couleurs à l'huile.

Il est triste que des romanciers n'aient pas compris tout ce qu'il y avait là d'encourageant exemple, et, plutôt que de faire ressortir la beauté d'âme du noble inventeur, se soient mis à le représenter comme un odieux avare qui se consume dans l'ombre à enfouir un trésor. Est-ce qu'il ne serait pas tout aussi dramatique de le peindre d'après nature, jetant son secret au monde dès qu'il l'a trouvé, prodiguant avec effusion toute la science à ses élèves et rendant ainsi à la société, d'un cœur reconnaissant, ce que nous lui devons tous pour avoir développé en nous des facultés qui, sans elle, resteraient inertes au fond de notre cerveau?

V. SCHOELCHER.

(1) Vasari et Van Mander.

(2) Manuscrit sur la ville de Gand, publié en 1813, par M. Dierickx.

BIBLIOGRAPHIE.

ÉLÉMENTS D'ARCHÉOLOGIE NATIONALE PRÉCÉDÉS D'UNE HISTOIRE DE L'ART MONUMENTAL CHEZ LES ANCIENS (1);

Par le Dr Louis Batissier.

L'archéologie est une science qui comprend l'étude de l'antiquité tout entière d'après les productions de l'art et les écrits des auteurs. Tout le monde aujourd'hui comprend l'importance de cette étude, qui est notre guide le plus fidèle et le plus sûr pour nous conduire à travers le dédale des traditions historiques. Cependant l'archéologie, jusque dans ces derniers temps, était restée l'apanage exclusif des érudits. Personne n'avait songé en France à rassembler en un corps d'ouvrage élémentaire toutes les notions éparses dans une infinité de volumes spéciaux, et des milliers de mémoires qui ne se trouvent que dans les grandes bibliothèques. Nous devons donc tout d'abord louer l'auteur du livre que nous annonçons d'avoir entrepris un travail qui ne peut que contribuer à populariser chez nous les études relatives aux monuments de l'art antique et du moyen âge. Nous croyons ne pouvoir mieux recommander à nos lecteurs la nouvelle publication de M. L. Batissier qu'en faisant conconnaître la substance de son travail.

Dans l'*introduction*, l'auteur examine l'origine et les progrès des études archéologiques, apprécie la direction philosophique qu'elles ont prises depuis le seizième siècle, indique les diverses écoles qui se sont formées dans la science, et juge les ouvrages publiés par les savants dont le nom est resté célèbre. Après avoir parlé des travaux dont les antiquités de l'Inde, de l'Egypte, de la Grèce, de l'Italie, etc., ont été l'objet, il expose les recherches qu'on a faites sur notre art national, trace les caractères

(*) Un fort volume grand in-18, orné de deux cents dessins gravés sur bois et imprimés dans le texte. — Prix : 6 fr. A Paris, chez Leleux, lib. édit., rue Pierre-Sarrasin, 9, à Paris.

généraux qui distinguent les monuments de la France. Tous les ouvrages qu'on a publiés sur cette matière sont jugés avec une rigoureuse impartialité. C'est là une bonne critique qui sera très-utile aux personnes qui explorent les livres d'érudition.

L'histoire de l'art monumental est précédée de quelques considérations toutes spéculatives sur l'origine de l'architecture. On sait qu'on a cru trouver les éléments des divers systèmes de construction dans les excavations des peuples troglodytes, dans la tente des population de pasteurs, et dans la cabane des premières familles humaines qui se sont livrées aux travaux de l'agriculture. Les plus anciens édifices de l'Inde rappellent, par leurs formes lourdes et trapues, les grottes taillées de main d'homme dans les rochers. M. Batissier décrit avec soin les monuments des Indous, les grottes pratiquées dans les montagnes, et celles qui sont bâties de matériaux rapportés. Il nous conduit dans les temples d'Eléphanta et d'Elora, dont les piliers ont des formes si bizarres et si étranges, ainsi qu'on en peut juger par les dessins que nous donnons ici des colonnes du *temple de Djagannathâ* et de celui de *Paraçoua-Brahma*. L'auteur nous montre

ensuite les pagodes pyramidales de Tritchinapaly, de Chalembron, de Syringam, etc. Nous l'avons suivi avec intérêt dans la description qu'il fait des ruines de Babylone, de Persépolis et de Jérusalem, et dans la restitution qu'il a tentée des plus célèbres monuments de ces grandes capitales de l'Asie, d'après les écrits des auteurs. Un article spécial est consacré à l'art de la Chine qui a bien son intérêt : tout le monde a reconnu, dans la manière de bâtir des Chinois, une imitation directe de

la *tente* qui a dû être en usage chez les peuples nomades. Les principaux édifices de cette partie de l'Asie ressemblent en effet à des tentes superposées, dont les angles sont relevés ainsi qu'on peut en juger en jetant les yeux sur la représentation des *taa*, « tours polygonales, pyramides très-élancées, dédiées *aux esprits*. Les *taa* sont bâtis le plus souvent sur un plan octogone. Ils ont de six à dix étages. Chaque étage a une galerie à jour et une corniche qui soutient un toit aux angles duquel sont suspendues des cloches de cuivre. Un escalier, ménagé à l'intérieur, conduit jusqu'au sommet de l'édifice. Celui-ci est surmonté d'une perche garnie de cercles de fer, desquels partent huit chaînes qui vont s'attacher aux angles du dernier toit. Les plus célèbres *taa* sont ceux de *Nang-King* et de *Tong-Tschang-Fou.* »

Nous trouvons dans les *Théocalis*, ou temples de la plus ancienne religion mexicaine, un système tout différent. C'est encore une pyramide, mais qui ne ressemble en rien à celles de l'Indoustan, de l'Egypte ou de la Chine. C'est à *Palenque* que se voient les plus belles ruines mexicaines : voici la figure de la *pyramide de Guatusco*, « qui s'élève sur une

colline au milieu des montagnes. Elle se compose de deux parties dont l'une sert de base à l'autre. La plus inférieure est une pyramide tronquée, divisée en trois terre-pleins, d'égale épaisseur et revêtus de pierres de taille. Un grand et large escalier conduit du bas au sommet du premier étage. La seconde pyramide se divise à l'intérieur en trois salles, et se

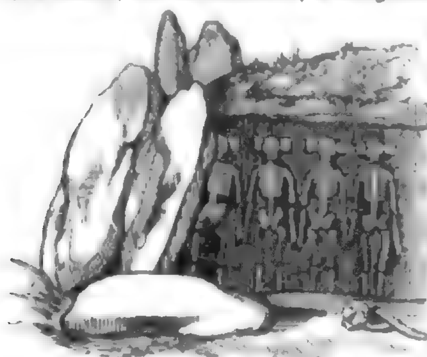
termine par une plate-forme. Elle est bâtie en maçonnerie, et recouverte d'un enduit de chaux coloré par de l'oxyde de fer. »

M. L. Batissier s'est étendu avec beaucoup de détails sur les antiques civilisations de l'Afrique et de l'Asie Mineure. Il met ses lecteurs au courant de toutes les découvertes que l'on a faites dans notre siècle relativement aux antiquités égyptiennes. Il décrit avec le plus grand soin ces temples souterrains taillés de main d'homme dans des rochers de granit et de porphyre, et en particulier le temple monolithe d'Ibsambul, dont le plafond est soutenu par huit statues colossales. Enfin il traite d'une manière spéciale des constructions faites de matériaux rapportés, des immenses monuments de Thèbes et de Memphis, des hypogées et des pyramides, de la peinture et de la sculpture de l'antique Egypte.

L'auteur, recherchant ensuite les rudiments de l'art de bâtir en Occident, nous montre quelques-unes des ruines des enceintes fortifiées qu'on attribue avec raison aux Pélasges. Ce fait posé, et avant de parler des arts de la Grèce et de l'Italie, M. Batissier nous fait connaître les ordres d'architecture suivant les règles que les modernes ont établies d'après Vitruve, et d'après l'étude des monuments les plus purs de l'antiquité. Les nombreux dessins qui accompagnent cet article en font, pour ainsi dire, un des ouvrages les plus complets qu'il y ait sur cette matière.

Nous dépasserions notre but si nous suivions l'auteur dans l'histoire qu'il a tracée des diverses révolutions que l'art a subies à Rome, chez les Etrusques et les Grecs ; nous avons hâte d'arriver à l'étude qu'il fait des monuments des différents âges qui couvrent encore le sol de la France. Cette partie de l'ouvrage se divise en trois périodes qui comprennent : 1° l'ère celtique ; 2° l'ère gallo-romaine ; 3° l'art du moyen âge.

On sait que les constructions celtiques, si toutefois on peut appeler ainsi de grosiers amoncellements de pierres, présentent diverses dispositions, que l'on désigne par les noms de *peulveau*, de *pierres branlantes*, de *lichaven*, de *cromlech*, d'*alignements*, de *dolmens*, d'*allées couvertes*, et de *tumulus*. Des dessins donnent la représentation de chacune de ces espèces de monuments, dont on nous indique, autant que faire se peut, la destination. C'est ainsi que la planche que nous publions ici nous montre la coupe d'une chambre sépulcrale pratiquée dans un tumulus.



Dans la seconde partie de son travail, M. Batissier restitue à nos yeux, nous ne dirons pas la civilisation gallo-romaine seulement, mais le

monde romain lui-même aux plus beaux temps de la république et de l'empire. En décrivant ces monuments, il nous fait connaître les mœurs privées et publiques, les pratiques du culte, les jeux, les fêtes, et même aussi les rouages de l'administration politique chez les anciens Italiotes. Tous ces détails se retrouvent dans les chapitres qu'il a consacrés à l'étude des mortiers, des ciments, des enduits, des appareils, des pavés, des mosaïques, des briques, des tuiles, des murailles d'enceinte, des portes de ville, des voies publiques, des colonnes monumentales, des colonnes itinéraires, des cippes, des autels, des temples, des thermes, des arcs de triomphe, des aqueducs, des maisons et des villas, des théâtres, des cirques, des amphithéâtres, des jeux, des funérailles, des sépultures, de la castramétation et de l'art militaire, des inscriptions latines, des poteries et de vases peints. Les notions variées que renferme ce travail sont un complément indispensable à toutes les études classiques.

Comme introduction à l'histoire de l'art pendant le moyen âge, M. Batissier a consacré plusieurs chapitres aux plus anciens monuments du christianisme. Il nous conduit dans les catacombes romaines, décrit les antiques chapelles où se réunissaient les premiers fidèles, les sépultures des martyrs, et nous indique les symboles adoptés par la nouvelle religion. Un des articles les plus curieux du livre que nous analysons est celui qui traite de l'opinion des pères de l'Eglise et des écrivains ecclésiastiques sur la beauté du Christ et de la Vierge, et sur les plus vieux portraits de Jésus et de Marie, et des apôtres Pierre et Paul. Les patientes recherches de M. Batissier donnent un grand intérêt à ce sujet si controversé.

Après la conversion de Constantin, à partir du quatrième siècle, on éleva dans tout l'empire un grand nombre d'édifices à la gloire du Fils de Dieu. — « Il y avait à Rome un genre de constructions dont la forme et la disposition semblaient très-appropriées aux besoins du christianisme, et qui, par leur destination primitive, n'avaient rien d'hostile aux idées nouvelles. Nous voulons parler des *basiliques*. » L'auteur des *Eléments d'Archéologie* établit très-bien les rapports qu'il y a eu entre la basilique profane et la basilique chrétienne, la distribution la plus ordinaire de ce dernier genre de construction, et les modifications qu'elle a subies quand le plan en forme de croix latine a été généralement adopté. On lira avec intérêt dans ce chapitre des détails curieux sur le ciborium, l'ambon, l'autel, la confession, etc., des églises primitives.

Pendant que l'art chrétien se développait en Occident, il prenait aussi un brillant essor en Orient. Les Byzantins adoptaient pour le plan de leurs basiliques la configuration de la croix grecque, et les couronnait

d'un ou de plusieurs dômes majestueux. Une excellente description de Sainte-Sophie de Constantinople donne une idée juste de la disposition et de la magnificence des églises grecques. Le style byzantin ne fleurit pas seulement en Orient, il étendit des ramifications en Occident et jusqu'en Russie. M. Batissier fait connaître, comme appartenant à l'art grec, les églises de Saint-Vitalis de Ravenne, de Saint-Marc de Venise, et de Sainte-Sophie de Novogorod. Les premiers monuments élevés par les Persans et les Arabes furent également conçus dans le goût byzantin. Tel est, par exemple, le fragment d'architecture incrusté dans le mur de la porte occidentale du cloître de la cathédrale, à Terragone.

« Il est en marbre et sculpté avec soin. Il paraît que cette arcade a été enlevée au sanctuaire d'une mosquée bâtie dans cette ville au dixième siècle. Les chapiteaux des deux colonnes, bien qu'à peine ébauchés, rappellent l'antique. L'archivolte de l'arc outre-passé est décorée de moulures grecques ainsi que les tympans et l'encadrement de l'arcade. » Peu à peu cet art se modifie sous l'influence du goût particulier aux Arabes et aux

Maures, et atteint à ce haut degré de splendeur dont l'Alhambra est un des plus magnifiques spécimens.

Ce qui explique pourquoi les études relatives aux arts du moyen âge ne sont pas plus répandues, c'est qu'on manque d'une technologie claire et bien définie. Nous devons savoir gré à M. Batissier du soin qu'il a mis à étudier cette question, et de la bonne classification qu'il a donnée des styles architectoniques. Voici cette classification.

1re période. — Architecture à plein cintre.	Style latin.	Du IVe au XIe siècle.
	Style-romano-byzantin primaire. . .	XIe siècle.
2e période. — Architecture à plein cintre et à ogive.	Style romano-byzantin secondaire. .	Fin du XIe, et XIIe siècle.
3e période. — Architecture à ogive.	Style ogival primaire ou en lancette.	XIIIe siècle.
	Style ogival secondaire ou rayonnant.	XIVe siècle.
	Style ogival tertiaire, ou flamboyant.	XVe siècle, et première moitié du XVIe.

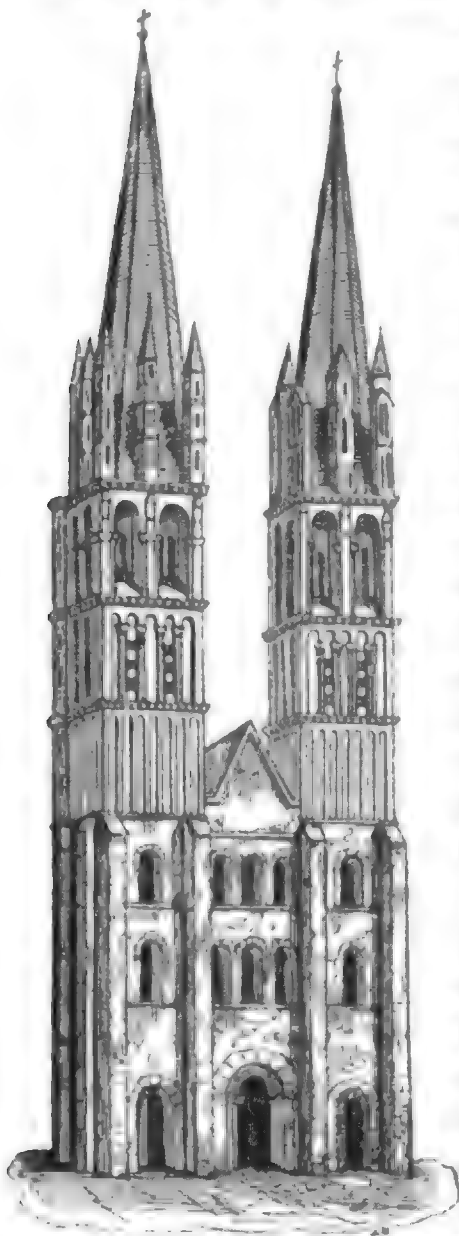
« Les archéologues, dit l'auteur, ont jusqu'à présent recherché les caractères de ces divers styles surtout dans les édifices religieux. Nous pensons que l'étude de nos antiquités monumentales peut être de beaucoup simplifiée.

« Dans toute construction, il y a une disposition de lignes, un agencement de matériaux, un goût d'ornementation, qui font reconnaître, au premier coup d'œil, le style auquel elle appartient. Ainsi, la forme de l'arcade, l'appareil, le profil des moulures, le dessin des surfaces peintes ou sculptées, sont des indications suffisantes pour faire apprécier l'âge d'un édifice, qu'il s'agisse d'une église ou d'un cloître, d'un château fort ou d'une habitation privée. Quand nous aurons passé en revue, d'une manière pour ainsi dire abstraite, les principaux caractères de l'architecture à ses diverses périodes, nous étudierons en particulier, dans leur ensemble et dans leurs détails, les constructions religieuses et civiles du moyen âge en France. »

Telle est la marche que M. Batissier a suivie. Les nombreux dessins qu'il a répandus dans le texte de cette partie de son livre facilitent beaucoup les études de nos antiquités, et permettent d'apprécier le goût qui a dominé aux onzième et douzième siècles dans chacune de nos grande circonscriptions territoriales. On voit au premier coup d'œil les différences

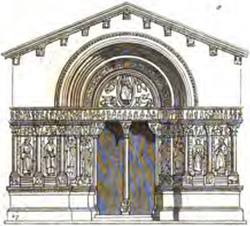
notables qu'il y a entre le style normand et le style bourguignon, entre le style auvergnat et le style du midi de la France, etc.

Nous avons choisi pour exemple la façade de deux belles églises qui



feront mieux comprendre notre pensée. Voici l'église de Saint-Etienne à Caen, qui fut bâtie par Guillaume le Conquérant, vers l'an 1064. On remarquera que les trois portes et les fenêtres symétriques du premier et du deuxième étage sont à plein cintre. La décoration des tours mérite aussi de fixer l'attention. Quant aux flèches, on voit qu'elles s'élèvent sur une base octogone ou à huit pans, et qu'elles sont accompagnées à leur naissance, sur chaque face, d'une espèce de clocheton ou de tympan, qui quelquefois, comme à Saint-Denis, est remplacé par une pyramide portée sur des colonnettes. Cette façade complète dans son ensemble comme dans ses détails, est un beau modèle du style normand au milieu du onzième sicle.

Le second dessin représente l'église de Saint-Trophime à Arles. On voit dans ce spécimen que la tradition de l'art antique n'avait rien perdu de son influence en Provence au commencement du douzième siècle. «La porte paraît cintrée au premier coup d'œil; mais en l'examinant bien, on voit que l'arc qu'elle décrit est légèrement ogival; un fronton angulaire, dont la corniche est ornée de palmettes dans le goût romain, encadre le portail; l'archivolte de l'arcade est décorée de nombreuses moulures; dans le tympan, on voit le Père-éternel au milieu des emblèmes des quatre évangélistes; sur le linteau de la porte, on a figuré au centre les évangélistes, à droite les élus, à gauche les damnés. La porte est divisée en deux baies par une colonnette dont la base est formée par des figures de lions; les parties latérales de la façade sont ornées de colonnes en saillie sur le mur; entre chacune d'elles sont sculptés des saints et des évêques, et au-dessus divers sujets religieux.»



Eglise de Saint-Trophime à Arles.

Nous ne suivrons pas M. Batissier dans tous les détails dans lesquels il entre sur les divers monuments appartenant à l'architecture religieuse, civile et militaire. Le coup d'œil que nous venons de jeter sur l'ensemble de son ouvrage suffira, nous le pensons, pour en donner une idée.

Nous ne doutons pas que les *Eléments d'Archéologie national* ne soient très-recherchés de toutes les personnes qui veulent s'initier à l'histoire de l'art monumental, et ne deviennent bientôt un livre classique. O.

Eglise fortifiée de Royat, en Auvergne.

Digitized by Google

JOSEPH VERNET.

LETTRE A M. DE MARIGNY (1).

Monsieur,

Je vous ai fait longtemps attendre les esquisses des deux tableaux que veut de moi votre ami de Hollande, et vous allez être surpris de voir que je ne vous les envoie pas, mais je vais avoir l'honneur de vous en dire les raisons.

Je ne suis pas habitué à faire des esquisses pour mes tableaux et je n'en ai jamais fait. Ma coutume est de composer sur la toile du tableau que je dois faire et de le peindre tout de suite pour profiter de la chaleur de mon imagination; d'ailleurs l'espace me fait voir tout d'un coup ce que je dois y faire et me fait composer en conséquence. Mais je suis assuré que si je faisais une petite esquisse, non-seulement je n'y mettrais pas ce qui pourrait être dans le tableau, mais j'y jetterais tout mon feu, et, à coup sûr, le tableau en grand deviendrait froid ; ce serait aussi faire alors une espèce de copie qui me gênerait. Je serais aussi gêné si j'avais donné une esquisse qu'on eût approuvée, puisqu'il n'est pas douteux que, lorsque je voudrais l'exécuter en grand, il me viendrait dans la tête d'y faire des changements que je n'oserais hasarder, crainte qu'ils ne fussent pas du goût des personnes pour qui je ferais les tableaux ; ainsi, monsieur, tout bien pesé et examiné pour le bien de la chose, il faut qu'on me laisse libre.

(1) M. de Marigny, intendant de la maison du roi sous Louis XV, a beaucoup contribué pour sa part aux encouragements qui furent donnés aux arts à cette époque.

C'est ce que je demande à tous ceux pour qui j'ai envie de faire de mon mieux. C'est aussi la prière que je fais à monsieur votre ami pour qui j'ai intention de bien faire. Il peut bien me dire la mesure et les sujets en général comme calme, tempête, lever, coucher du soleil, clair de lune, paysage ou marine, etc., mais pas plus que cela. L'expérience m'a appris que je fais toujours plus mal qu'à mon ordinaire lorsque je suis gêné par la moindre chose.

Si l'on veut savoir le prix ordinaire de mes tableaux, le voici : de quatre pieds de large sur deux et demi ou trois de haut, 1500 francs chaque. De trois pieds, et la hauteur en proportion, 1200 francs. De deux pieds et demi, 1000 francs ; de deux pieds, 800 francs ; de 18 pouces, 600 francs, et plus grands ou plus petits ; mais il est bon de dire que je fais beaucoup mieux quand je travaille en grand.

J'avais déjà fait une esquisse que je n'ai pas voulu vous envoyer par toutes les raisons que je viens d'avoir l'honneur de vous dire ; ainsi, ce n'est ni paresse, ni mauvaise volonté de ma part.

J'attendrai votre réponse ou, pour mieux dire, celle de votre ami.

J'ai l'honneur, etc.,

J. VERNET.

Paris, ce 6 mai 1765.

BULLETIN-CHRONIQUE.

Ventes publiques.

Au moment où nous écrivons, une activité fiévreuse règne dans l'officine des ventes publiques. On se dispute les salles et les jours de vente. Chacun veut profiter du concours d'amateurs et de marchands réunis à Paris à l'occasion de la vente des tableaux de M. Aguado ; la voix grêle du commissaire-priseur jette, au milieu du bruit, ces mots sans cesse répétés : *On n'en veut plus. — Personne ne dit mot. — Je vais adjuger* ; et le marteau d'ivoire qui frappe dans le silence tranche les adjudications. Ici c'est le cabinet de M. Paul Perrier et la collection de M. Didier Petit, de Lyon ; là c'est la galerie de *la famille Beltrami de Cremone*, les *célèbres* tableaux de la galerie *Braschi de Rome*, et plus loin, jusque dans un grenier, les tableaux *de premier ordre* de M. Steyaert de BRUGES. Nous n'avons qu'une médiocre confiance dans les tableaux belges, il nous vient de ce pays trop de contrefaçons pour que nous puissions ajouter une grande foi à aucun de ses produits ; et il y a longtemps que personne ne croit plus aux galeries italiennes. Du reste, les prix d'adjudication, critique toujours juste des exagérations de catalogue, nous dirons ce qu'il fallait en penser. Mais ne confondons pas, avec les Belges et les Italiens, les précieux tableaux flamands et hollandais de M. Paul Perrier, qui viennent la plupart des collections les plus célèbres, et le musée d'antiquités du moyen âge de M. Petit. Cette dernière collection a fait sensation à Paris par la richesse et l'intérêt que présentaient certaines classes de monuments, celles des émaux de Limoges, par exemple. Nous y reviendrons avec de plus grands détails.

La galerie de M. Aguado, marquis de Las Marismas, va être livrée aux enchères dans deux jours. — Formée rapidement à l'aide d'une grande volonté et de beaucoup d'argent, ce qui ne suffit pas toujours, cette collection renferme quelques pages précieuses et importantes, qui brillent comme autant de soleils au milieu de nombreuses copies et de tableaux douteux ou tellement couverts de restaurations, que les maîtres, dont ils purent être jadis, n'ont plus rien à revendiquer dans ce qui reste. — Le nom du propriétaire, l'apparence splendide d'une

collection prônée à l'avance, et dont les principaux tableaux ont été publiés et gravés dans un ouvrage magnifique, sont autant de circonstances qui, habilement exploitées, peuvent devenir la source de quelques méprises. Elles seront peu nombreuses cependant, car, à part quelques personnes du monde qui se laissent prendre aux apparences, le sentiment, exercé des amateurs, leurs connaissances, leur méfiance pour tout dire, suffiront, nous n'en doutons pas, à les préserver de toute surprise.

La critique a peu de choses à faire ici, les belles pages se recommandent assez d'elles-mêmes sans qu'elle ait à s'en occuper. Sur la plupart des questions elle n'aurait à répondre que oui ou non, et si on l'interrogeait sur les 55 tableaux de cette galerie, attribués à Murillo, sur les 17 donnés à Velazquez et les 14 à Alonzo Cano, elle aurait plus d'une dénégation à opposer à ces assertions.

Dès à présent elle peut déjà affirmer que : sur *huit* toiles attribuées au Corrége, aucune ne doit prétendre à l'honneur de lui appartenir; — que sur *cinq* tableaux attribués à Raphaël, un seul lui paraît sérieux, le n° 243; — parmi les *quatre* tableaux portés sous le nom du Titien, un seul, le n° 281, nous semble pouvoir lui être attribué; — et Rubens, dans les *cinq* qu'on lui donne, ne reconnaîtrait tout au plus que ceux qui portent les n^{os} 376 et 377; encore ce dernier se trouve-t-il répété bien souvent.

Nous ne parlerons pas du catalogue. Que dirait M. Aguado lui-même, s'il voyait sa collection se présenter au public sous de tels auspices? Jamais on a vu un pareil oubli de l'art, des convenances et du langage; jamais opération de quelque importance n'a été confiée à des mains aussi ignorantes. C'est à ce point que le conseil de famille de la succession Aguado s'en est ému, et a cru devoir demander grâce pour cette rapsodie dans une longue note qui a été adressée à plusieurs journaux.

Mais qu'importe le catalogue et les tableaux douteux. La galerie Aguado possède *la Mort de sainte Claire*, de Murillo; *la Descente de croix*, de Ribera; et *la Dame à l'éventail*, de Vélazquez; chefs-d'œuvre étincelants autour desquels gravitent vingt autres tableaux d'un grand mérite que vont se disputer Paris et Londres, Berlin et Saint-Pétersbourg, et qui suffisent à eux seuls pour rendre cette vente des plus remarquables. Nous en rendrons un compte détaillé dans notre prochaine livraison.

COLLECTION DE M. LE BARON ROGER.

Quatrième et cinquième vente.

Ces ventes se composaient comme la précédente, d'un assez grand nombre d'objets curieux, tels que M. Roger savait les choisir : d'échantillons de pierres précieuses, de ces gemmes que les anciens appelaient *episemoi* et *asemoi*, de bijoux Louis XV, émaux, miniatures, enfin tout ce qui constitue le reste de cette collection unique dans son genre par sa beauté.

On avait disposé pour la première vacation un écrin de soixante bagues en pierres gravées. C'était bien peu pour notre époque, mais un Romain aurait rougi de n'en pas présenter davantage. Soixante bagues, c'était, sous Domitien, la parure assez habituelle d'un citoyen, même des moins riches, comme le témoigne cette épigramme de Martial qui se présente à notre mémoire :

> Senos Charinus omnibus digitis gerit,
> Nec nocte ponit annulos,
> Nec cum lavatur. Causa quæ sit quæritis ?
> Dactyliothecam non habet.

Aussi les amateurs ont-ils montré fort peu d'empressement à se présenter à la vente, et les quelques bonnes choses qui y ont passé ont été données un peu à bas prix, surtout dans la partie antique et dans celle du moyen âge. Les pierres modernes signées de Pickler, Berini, Rega, Girometti et autres bons artistes ont été mieux soutenues, notamment une tête d'Agrippa, camée, imitation du bel as de la famille Vipsania, par Pistrini (n° 49 du catalogue).

Nous recommandons aux catalogues futurs un peu plus de discrétion dans les qualifications et l'application des mots *gravure antique, pierre antique* ; et aux amateurs un examen approfondi des pièces à l'exposition, et la conviction intime qu'il n'y a pas de curiosité plus brillante à la fois et plus solide par ses résultats futurs que la collection des gemmes antiques figurées, surtout celles de l'époque qui précède l'invention des types monétaires et celles des temps antérieurs à Alexandre.

Pierres gravées montées en bagues.

Tête de Brutus, intaille sur calcédoine, signée Rega. . .	35
Psyché, intaille sur amethyste de Sibérie, signée Rega. .	37
L'Hercule Farnèse, intaille sur agate orientale, signée Pickler	80

Apollon, intaille sur calcédoine, signée Pickler. 46
Lucien Bonaparte, intaille sur chrysoprase, signée Pickler. 35
Alexandre, empereur de Russie, camée sur agate d'Allemagne à deux couches, par A. Martini. 101
L'enlèvement de Déjanire, camée sur sardoine orientale à deux couches, — antique. 70
Tête de Diane, intaille sur onyx oriental à trois couches . 86
Tête d'Hercule, jeune camée sur agate d'Allemagne à deux couches, gravure moderne, signée KAP. 210
Tête d'empereur, camée sur agate onyx à deux couches, par Pastrini. 135
Tête de bacchante sur agate d'Allemagne à trois couches, gravure moderne. 200

Pierres gravées non montées.

Tête de Lysimaque, camée sur agate d'Allemagne à deux couches, par Girometti. 146
Tête de jeune femme, camée sur agate d'Allemagne à deux couches, signé Girometti 171
Élisabeth, reine d'Angleterre, camée sur onyx oriental à deux couches, gravure du temps, au revers l'inscription : VIRTVS MVLTIS, MIHI VITA. 152
Lady Hamilton, camée sur agate d'Allemagne à deux couches, par Girometti. 241

Pierres fines non montées.

Brillant recoupé, vieille roche, forme ovale, pesant 2 carats 2/4 1/6e. 1,025
Diamant vieille roche, forme losange, pesant 2 carats 3/4. 1,000
Saphir d'Orient, forme octogone, taillé à degrés, pesant 3 carats 1/2 1/16e. 1,275
Rubis Spinelle jouant le rubis d'Orient, forme ovale, taillé à facettes et degrés, pesant 3 carats 3/4. 2,175
Brillant vieille roche, recoupé, forme carrée, pesant 3 carats 3/4. 1,782
Saphir d'Orient, forme carré long, à pans coupés, taille à facette et degrés, pesant 12 carats 1/16e. 2,445
Brillant octogone, vieille roche, recoupé, pesant 5 carats 1/2, 1/16. 4,925

Matières orientales.

Une petite coupe et son plateau de jade blanc, taillée à côte, les anses prises dans la masse. 101

Une coupe ronde et sa soucoupe en agate orientale. . . 101

Coupe ovale et son plateau en agate onyx d'Orient. . . . 151

Coupe ovale à piédouche en agate orientale blonde. . . . 151

Coffret en jaspe héliotrope sanguin, composé de six plaques montées en argent. 420

Coupe ovale en cornaline orientale. 251

Grande coupe de malachite forme ronde. 400

Tabatières.

Une tabatière, forme carré long, cadre et doublure en or, ornée d'une miniature de Rosalba Carriera ; Vénus enchaînant l'Amour. 539

Tabatière ronde en écaille, gorge et cadre d'or, ornée d'un portrait d'Anne d'Autriche ; peinture sur émail de Petitot, fondu au feu. — M. Fitz-James. 251

Portrait de Louis XIV, peinture sur émail de Petitot, montée sur une boîte carrée en écaille ; doublure et cadre en or. — M. Capet. 400

Belle tabatière ovale d'or champlevé, à compartiments, ornée de petites grisailles sur émail d'après Greuze, par Degault. — M. Lenoir. 1,201

Portrait de Garrick, peinture sur émail de Touron, montée sur une boîte ronde en écaille ; doublure et cadre d'or. Cette boîte vient de la collection Van Horn. — M. Lablache. 562

Bonbonnière ronde d'or émaillé bleu à cordons champlevés et émaillés, ornée de deux miniatures de Van Blarembergbe. Sujets champêtres. — M. Daugny. 525

Une jeune femme assise sur un canapé ; grisaille teintée de Kleinstet, montée sur une boîte en écaille, doublure et cadre d'or. — M. Daugny. 505

HISTOIRE

DU

VERRE ET DES VITRAUX PEINTS.

Les nombreux usages auxquels le verre a été employé, les couleurs variées et les formes si diverses qu'on lui a données nous font penser que son étude doit faire le sujet d'un des chapitres les plus curieux de l'histoire des antiquités; par malheur, en raison de leur extrême fragilité, les monuments de verre qui nous restent des anciennes civilisations sont très-rares et très-incomplets. Cependant nous espérons, en nous appuyant sur les écrits des auteurs, et en examinant avec soin les quelques débris qui ont échappé aux ravages du temps, pouvoir donner une idée de la manière dont les anciens travaillaient le verre, et des ustensiles domestiques ou religieux qu'ils fabriquaient. Nous serons plus heureux pour ce qui regarde l'emploi du verre dans la décoration des édifices au moyen âge. Nous aurons, à partir du douzième siècle, de nombreux et de beaux monuments, qui nous aideront à étudier, dans tous ses détails, l'histoire de l'art qu'on appelle la peinture sur verre. Nous croyons avoir rassemblé et consulté tous les documents qui ont été publiés sur la matière; ce qui nous permettra de terminer notre travail par

un aperçu bibliographique de tous les ouvrages qui traitent du verre et des vitraux peints; de cette manière nous éviterons de longues et fastidieuses recherches aux personnes qui voudront approfondir l'intéressante question d'archéologie, qui fait l'objet de cet article.

Le verre, avec lequel on fabrique les vitres et les glaces, est un silicate de soude et de chaux, presque toujours mélangé à une petite quantité d'alumine et d'oxyde de fer et de manganèse. Quand, dans ce sel double, la potasse remplace la soude, on a un verre avec lequel on fait, de nos jours, toute sorte de vases. Les verres, ainsi composés, sont complétement incolores et transparents. On obtient des verres de couleur, en fondant, dans la pâte, certains oxydes métalliques, et l'on a alors ce qu'on appelle des *verres teints*, qu'il ne faut pas confondre avec les *verres peints*. Pour obtenir ces derniers, on prend une table de verre translucide et l'on applique, sur l'une de ses surfaces ou sur toutes les deux à la fois, des couleurs vitrifiables, composées comme les couleurs d'émail, d'oxydes métalliques, qui sont incorporées au verre, au moyen d'une forte chaleur. Enfin, l'émail blanc lui-même est une vitrification. M. Dumas (1) le dit composé de silice et d'acide stannique, unis à de l'oxyde de plomb et à une base alcaline (la soude ou la potasse). Cet émail, comme le verre, se colore dans la masse ou à la surface au moyen d'oxydes métalliques. Enfin on imite les pierres précieuses avec un verre appelé *stras*, qui n'est qu'un silicate de potasse et de plomb.

Telles sont les diverses espèces de verre qu'on emploie dans les arts; nous devons dire tout d'abord qu'elles étaient connues des anciens, et qu'ils ont su les travailler avec une grande habileté.

§ I. *Origine du verre.* — Nous ignorons tout à fait les circonstances dans lesquelles fut découvert l'art de la vitrification. Nous ne consignerons ici que pour mémoire une fable qui a été rapportée par quelques écrivains, et qui ne mérite aucune créance. « Aucuns disent, écrit Bernard de Palissy (2), que les

(1) *Chimie appliquée aux arts*, t. 2, p. 533 et suiv.

(2) *OEuvres de Palissy*, édit. de 1777, in-4°, p. 271 ; et Flavius Josèphe, *Histoire de la guerre des Juifs*, l. 2, ch. 9.

enfants d'Israël ayant mis le feu en quelques bois, le feu fut si grand qu'il eschauffa le nitre avec le sable, iusqu'à le faire couler et distiller le long des montagnes, et que dès lors on chercha l'inuention de faire artificiellement ce qui avoit esté fait par accident, pour faire le verre. Autres disent, que l'exemple fut pris sur le rivage de la mer, là où quelques pirates estoient descendus à bord, et voulant faire bouillir leur marmite, et n'ayant aucuns chenets ou landiers, prindrent des pierres de nitre sur lesquelles ils mirent des grosses busches et grande quantité de bois, qui causa un si grand feu que les dittes pierres se vindrent à liquifier, et estant liquifiées descoulèrent sur le sablon, qui fut cause que ledit sablon étant entremeslé avec le nitre, fut vitrifié comme le nitre, et le tout fit une matière diaphane et vitreuse. » C'est là à peu près ce que rapporte Pline (1). De son temps, on racontait que des marchands de soude phéniciens abordèrent sur les bords du fleuve Bélus (près du mont Carmel), qu'ils se servirent de quelques blocs de natron pour supporter le vase dans lequel ils faisaient cuire leurs aliments, que l'action du feu fondit ces blocs, et que ceux-ci, mélangés au sable, se transformèrent en verre. Un fait certain, c'est que les auteurs anciens ont dit des merveilles du sable que le fleuve Bélus déposait sur ses rivages. C'est ce que prouve le passage de Josèphe, que nous avons rapporté, et aussi quelques lignes de Tacite (2). Pline lui raconte qu'on fabriqua là du verre pendant plusieurs siècles. Ce qu'il y a de plus clair dans ces légendes, c'est que le sable qu'on recueillait sur les bords du Bélus était plus blanc et plus pur qu'ailleurs, et que c'est là que les Phéniciens, si renommés dans l'antiquité par leurs ouvrages de verrerie, allaient chercher une des matières premières pour la fabrication de leur verre.

(1) Pline, l. 36, ch. 25 : « Quingentorum est passuum non amplius littoris spatium, idque tantum multa per secula, gignendo fuit vitro. Fama, est adpulsa nave mercatorum nitri, quem sparsi per littus epulas pararent, nec esset cortinis attollendis lapidum occasio, globos nitri e nave subdidisse ; quibus accensis, permixta arena littoris, translucentes novi liquoris fluxisse rivos, et hanc fuisse originem vitri. » Tous les auteurs ont fait remarquer que c'était là une chose impossible, car, pour opérer le mélange du sable et du natron, il faut toute l'intensité du feu le plus ardent dans les fourneaux.

(2) *Ann.*, lib. 5.

En se tenant à des idées toutes spéculatives, on est porté à penser que l'art de la vitrification a pris naissance en même temps que l'on a su cuire au four les briques et les poteries (1). L'extraction des métaux exige aussi l'emploi d'un feu actif, qui suffit pour que les silicates fusibles, plus ou moins analogues au verre, prennent naissance. Par cela seul, donc, que dès les temps les plus anciens on a su fondre et travailler les métaux, on pourrait avancer qu'on a connu en même temps l'art de préparer le verre (2) ; mais, à vrai dire, on ne peut rien préciser sur les auteurs qui, aux époques les plus reculées de l'histoire, ont parlé du verre. On voit, dans le *livre de Job,* chap. 28, vers. 17, que la sagesse est comparée aux choses les plus estimées, et qu'elle est bien plus précieuse que l'or et le verre. *Aurum et vitrum non æquabitur ei.* Toute la question est de savoir si le mot hébreu qui a été traduit par le mot latin *vitrum*, n'a pas été détourné de son vrai sens ; et c'est là l'opinion de la plupart des commentateurs de la Bible (3). Il faut faire la même observation à l'égard

(1) « C'est ce qui a fait dire à quelques écrivains que cet art était connu dès le temps que la tour de Babel fut bâtie, étant faite de briques, et cette manière de bâtir ayant continué en Égypte, puisque l'emploi des enfants d'Israël durant leur captivité n'était autre que d'en faire. » Haudicquer de Blancourt, p. 10.

(2) « On pourroit donc attribuer l'origine du verre à Tubal-Caïn, fils de Lamech ; car ayant esté le premier chimiste qui ait trouvé le moyen de fondre ces metaux, et de mettre en usage le fer et l'airain, dont il forgea des armes pour la guerre, ainsi qu'il est remarqué dans la Genese, l. 4, il auroit bien pu trouver celuy de faire le verre, puisqu'on ne peut éviter de reduire les metaux calcinez en verre, lorsque l'on fait le feu un peu trop violent, et que la matiere y reste plus de temps qu'elle ne doit. » Haud. de Blancourt, p. 12.

(3) Il n'y a pas de livre qui ait été commenté plus souvent que la Bible, c'est dire qu'on a, à propos du passage que nous venons de citer, proposé une foule d'interprétations. — Sans parler des philologues qui ont écrit sur le texte des Livres saints, depuis la seconde moitié du dix-huitième siècle, nous allons dire d'après Merret (*Art de la verrerie de Neri, Merret et Kunckel*, traduc. de d'Olbach, Par. 1752, in-4°, préface, p. 16), ce que l'on avait déjà écrit à ce sujet : — « Neri, dit-il, qui a traduit *vitrum* par verre, a suivi la Vulgate. La Septante, saint Jerome, Elias dans son nomenclateur, Pineda, la Bible de Zurich et la Bible syriaque, ont traduit de la même maniere. Mais la version arabe dit *hyacinthe*, et la chaldaïque, Xante, Arias Montanus, Forsterus et les Juifs, *cristal*. Nicetas est de ce dernier avis, aussi bien que la Bible mozarabique et la version angloise. Pagninus, d'après le rabbin Levi Kimhi, traduit : *une pierre*

du passage des proverbes de Salomon (1), où le sage blâme la sensualité de ceux qui se plaisent à admirer la couleur vermeille du vin au travers de leur verre : « *Ne intuearis vinum quando flavescit : cum splenduerit in vitro color ejus, ingreditur blande :* » sans aucun doute, il est difficile de décider si la Bible a voulu parler du verre ou du cristal. C'est un point de philologie sur lequel on peut établir des discussions interminables. Cependant il nous semble, d'après ce que nous avons dit sur les circonstances probables qui ont accompagné la découverte de la vitrification, que le verre a bien pu être connu des Hébreux, à la suite de leur captivité en Égypte et de leurs rapports avec les Phéniciens. C'est chez ces deux peuples, en effet, qu'on dit avec raison, avoir été établies les premières fabriques de verre. Et, sous ce point de vue, ils acquirent une très-grande célébrité industrielle dans l'antiquité. Pline vante l'habileté des ouvriers de Sidon (2) ; on a même trouvé des fragments de vases de verre qui présentaient le nom d'artisans sidoniens. Il paraît qu'ils savaient couler et mouler le verre, et en faire divers objets de proportions gigantesques. C'est ainsi qu'il y avait, au témoignage d'Hérodote (3) et de Théophraste (4), dans le temple d'Hercule, à Tyr, une colonne faite d'une seul émeraude, qui jetait un éclat

plus precieuse que l'or. Le Thargum dit un *miroir*, peut-etre parce qu'alors l'invention en éto t nouvelle, et que les miroirs étoient de grand prix et faits d'une matière prétieuse ; Munzerus a esté de cet avis. La Bible Complutienne traduit *verre crystallin* ; celle de Vatable, *berille* ; les rabbins Abraham et Mardochée, Pagninus, Cajetanus, les versions italienne, espagnole, française, allemande et hollandoise, disent *diamant*. Pineda veut que ce soit le *pyropus*, l'escarboucle ou quelque autre pierre prétieuse. Ces deux noms sont ceux d'une seule et même pierre à laquelle les anciens ont attribué la propriété de briller dans la nuit, mais que l'on chercheroit en vain dans la nature ; les modernes ont substitué le rubis en sa place. » On voit, par cette citation, que rien n'est moins certain que le mot hébreu dont il est ici question, signifie verre.

(1) *Proverbes*, ch. 23, v. 31.

(2) Pline, l. 36, § 26. *Sidon artifex vitri.* — Voy. Middleton, *Antiq.*, p. 54, 57, et *Museo Bartholdiano*, dal dot Panofka. — Berl. 1827. 8° p. 157, n° 27. A. l'indication d'un fragment de verre bleu turquin, débris d'un vase portant les mots *Arta Sidonio*.

(3) L. 2.

(4) *Traité des pierres*, éd. de 1754, n 41 et 45.

extraordinaire. On ne peut douter que cette colonne ne se composât tout simplement de verre coloré dans la masse (1). Il en était de même, sans doute, de cette statue de Serapis, haute de neuf coudées, dont parle Appion.

Il est certain que les Sidoniens avaient le secret de colorer le verre. Pline nous apprend qu'ils imitaient le jaspe avec une rare perfection, et que les Romains s'en servaient pour la décoration de leurs appartements.

Les Mèdes et les Perses se servaient de verre. Les ambassadeurs athéniens, pour donner une idée de la magnificence de la cour du grand roi, racontaient, à leur retour dans leur patrie, qu'on les avait fait boire dans des coupes de verre (2) et d'or. Nous possédons, au cabinet des antiques à la Bibliothèque royale, un fort beau monument qui nous montre avec quelle rare habileté les Perses ont toujours su peindre le verre des couleurs les plus

(1) Ce sont peut-être ces colonnes que saint Pierre alla visiter dans l'île d'Aradus, île située sur les côtes de la Phénicie, et où s'élevait la ville de Tyr d'Hérodote. Voy. saint Clément d'Alexandrie, *Recognit.*, l. 7. « *Videndi in ea* (*Insula*) *gratia mirum aliquod opus, columnas vitreas magnitudinis immensæ.* »

(2) Athen., l. 2, c. 2; — Aristoph., *Acharn.*, vers. 74. — Dans la pièce des *Acharniens*, l'ambassadeur raconte à Dicopolis, qu'il a été député vers le grand roi, à Ectabane, sous l'archontat d'Euthième (2e ann. de la 85e olympiade). « Partout, ajoute-t-il, on nous forçait de boire un vin pur et généreux dans des coupes d'or et de verre. »

Χανιζομενοι γαρ προς βιαν επινομεν
Εξ υαλινων εκπωματων και χρυσιδων
Ακρατον οινον ηδυν.....

On lit dans l'*Art de la peinture sur verre*, par Le Vieil, p. 5, col. 2 : « Chez les Perses, avant le règne d'Alexandre le Grand, on se servait de vaisseaux de verre, et les ambassadeurs athéniens, etc. » — M. E. Bareste, dans une *Histoire de la peinture sur verre*, qu'il a publiée dans *l'Artiste* (t. 13, p. 42), interprète ce passage de la manière suivante : « Les Persans, avant le règne d'Alexandre (je donne cela comme un fait peu croyable, mais qui a été cependant raconté par *beaucoup* d'écrivains anciens), se servaient de vaisseaux en verre *pour la navigation*. On dit même qu'ils faisaient avec de semblables équipages des voyages de plusieurs semaines. » — Nous regrettons que M. Bareste ne nous fasse pas connaître au moins un des nombreux écrivains qui ont parlé d'une si étonnante merveille.

pures et les plus limpides. Il s'agit d'une coupe composée de pièces de rapport, en verres de couleurs, avec monture en or de travail persan. La pièce du milieu représente un roi sassanide (1). Enfin, nous savons que le corps de Bélus était conservé dans un sarcophage de verre (2).

Il est prouvé que les Éthiopiens connaissaient parfaitement l'art de la vitrification. Les anciens historiens rapportent que ce peuple fabriquait de cette matière des sarcophages pour les défunts, et que même il savait couvrir le cadavre des morts d'une couche vitreuse (3). Enfin nous apprenons, par Pline, que les habitants de l'Inde imitaient les pierres précieuses avec une rare habileté; et qu'ils ont vendu très-souvent des pierres factices qu'ils faisaient passer pour de véritables diamants, pour des hyacinthes ou des rubis.

Nous ne parlons de l'industrie de ces diverses nations que d'après le témoignage des auteurs; pour l'Égypte, nous avons des monuments qui viennent à l'appui du récit des historiens, et qui nous prouvent que, dans ce pays, l'industrie verrière était arrivée à un haut degré de perfection, et avait joui pendant bien des siècles d'une réputation justement méritée. M. de Paw (4) prétend même que les Egyptiens étaient bien supérieurs, sous ce rapport, aux Sidoniens; et il assure que la première fabrique de verre, dans l'ordre des temps, était celle de Diospolis, capitale de la Thébaïde. C'est aussi l'opinion que M. Boudet (5) a développée dans le grand ouvrage de la commission d'Égypte. Il pense que l'art de la verrerie a pris naissance à Thèbes et à Memphis, où il aurait été découvert par les prêtres

(1) Cette coupe a été gravée d'une manière inexacte dans l'*Encycl. méth.* — *Dict. d'antiq.* (planch. 304, n° 4) Elle a longtemps été conservée dans le trésor de Saint-Denis.

(2) Ælian. H. V. XIII, § 3.

(3) Hérodote, trad. de Du Ryer, l. 2, p. 382 : « Ils faisaient avec le verre des espèces de châsses dans lesquelles ils embaumaient leurs morts. Ils les conservaient dans cet état une année entière dans leurs maisons, puis ils les transportaient hors de la ville, dans un lieu spécialement destiné à les recevoir.

(4) *Recherches philosophiques*, p. 304.

(5) Et aussi, *Sur l'art de la verrerie, née en Égypte*, Paris, 1825, in-8°.

de Vulcain, alors les plus savants chimistes de l'univers. Déjà, au temps de Sésostris, on était parvenu à imiter les pierres précieuses, puisque ce souverain avait un sceptre en verre imitant l'émeraude. Il est certain que les Egyptiens ont poussé à une grande perfection les diverses branches de l'art de la vitrification. Ils ont su composer des émaux de diverses couleurs, qu'ils appliquaient parfaitement sur des poteries ou des terres cuites, dont il nous reste de magnifiques échantillons, et qu'on peut voir dans tous les musées d'antiquités. C'est ce qu'on appelle *porcelaine égyptienne.* Elle est recouverte d'un bel émail vert ou bleu céleste, et présente des bouquets de fleurs ou des poissons dessinés en noir. Le musée de Livourne (1) renfermait plus de deux cents pièces en verre, en émail, ou en pâte de verre et d'émail, d'un admirable travail. Parmi ces divers objets, se trouvaient des réseaux de grains et de tubes d'émail, ou de verre, colorés de diverses nuances. Enfin, les vases en verre, en usage dans les sacrifices, que l'on a découverts dans les fouilles du temple de Karnac à Thèbes, servent à prouver aussi l'antiquité de l'art de la vitrification.

Nous connaissons aussi des vases en verre opaque ornés, à leur panse, de chevrons jaunes. Athénée (2) assure que les Egyptiens savaient dorer le verre. Il est certain encore qu'ils connaissaient l'art d'imiter les pierres précieuses. Il paraît aussi que, comme les Ethiopiens, ils fabriquaient des sarcophages en verre. « Suétone et Strabon (3) nous apprennent, en effet, qu'Auguste, étant en Egypte, se fit représenter le corps d'Alexandre le Grand dans une châsse de verre, dans laquelle Séleucus Eubiosactes l'avait placé, après l'avoir tiré d'un coffre d'or où il avait été d'abord déposé (4). » Il reste, comme nous

(1) Voyez la descript. du musée Égypt. de Livourne, dans le Bulletin de Férussac, année 1826, p. 446.

(2) L. 5, ch. 5, et Thucydide, l. 3. — Bochart (*Hierozoïcon*, pass. post., l. 6, c. 16) pense qu'il s'agit du talc. Évidemment il se trompe, car le talc ne se présente pas en feuille assez grande pour qu'on pût l'employer à l'usage dont nous venons de parler. Peut-être est-ce du sel gemme?

(3) Liv. 7.

(4) Le Vieil, *Art de la peinture sur verre*, p. 4.

l'avons dit, un grand nombre de fragments de verre égyptien. Parmi tous ces débris, nous en choisirons quelques-uns qui nous semblent plus curieux. Le premier est un morceau de *peinture sur verre*, reste d'un vase en verre blanc. Les figures des divers personnages sont dessinées au trait en noir, au pinceau, sur un fond rouge à teintes plates. Il est probable que, dans le principe, le vase entier était peint de cette manière (1).

Une autre pièce de verre est ornée d'arabesques peintes, mais les couleurs sont expliquées sur la tablette de verre d'une autre manière. Après l'avoir bien examinée, nous n'avons pu nous rendre compte de la manière dont elle a été fabriquée. Peut-être l'artiste a-t-il d'abord tracé son dessin sur cette tablette, puis a-t-il gravé en creux son dessin, et enfin a-t-il rempli les parties champlevées avec un émail fondu au feu. S'il en était ainsi, ce fragment suffirait pour nous prouver combien les Egyptiens étaient riches en procédés pour travailler le verre.

Si l'on veut se faire une idée de l'art avec lequel les Egyptiens ont su combiner les pâtes de verre et les émaux de diverses couleurs, on n'a qu'à consulter la collection du *Cabinet des médailles antiques* à la Bibliothèque royale, où l'on conserve une foule de petits objets d'un travail parfait dans leur genre.

On a longtemps nié, malgré le témoignage de Pline, que les anciens se fussent servis du verre pour en fabriquer des miroirs. Aujourd'hui c'est un fait acquis à la science ; car les monuments sont là pour le prouver. On voit, au musée de Turin, un de ces miroirs, encastré, au moyen d'un cercle de bois, dans le siége d'une petite figure égyptienne, en pierre blanche. Il y en a encore, au même musée, un second également encadré. On conçoit que, en raison de leur extrême fragilité, très-peu de ces monuments se soient conservés jusqu'à nous ; mais il suffit qu'il en existe quelques-uns pour qu'on n'admette pas l'opinion des antiquaires, qui soutiennent que dans l'antiquité on ne se soit servi que de miroirs en métal poli.

(1) Ce fragment de verre est conservé à la Bibliothèque royale, cabinet des médailles. Il a été publié par M. Raoul Rochette, *Peintures antiques inédites*, in 4°. Voyez le frontispice et la page 387 de cet ouvrage.

Sous l'empire romain, les Egyptiens conservèrent leur supériorité dans l'art de la vitrification. Vopiscus nous fournit deux documents qui confirment cette manière de voir. Dans le premier, il nous apprend qu'Aurélien se faisait payer, par les Egyptiens, un tribut d'objets en verre (1). Le second est une lettre qu'il cite d'après Phlegon, affranchi d'Adrien, lettre écrite par ce prince au consul Servien, son beau-frère. « Il lui donne avis, dit Le Vieil, de l'envoi qu'il lui fait de verres à boire de couleurs variées, dont le prêtre d'un fameux temple d'Egypte lui avait fait présent. Il l'invite à en faire part à sa sœur, et à ne s'en servir que dans les plus grands festins et dans les jours de fête les plus solennels. » Ce même empereur professe ailleurs une vive admiration pour l'activité industrielle d'Alexandrie, où il y a des manufactures de verre (2).

Tels sont les documents que nous possédons sur la fabrication du verre en Egypte. Nous devons regretter que les monuments de cet art soient si rares, et qu'ils aient été, on peut le dire, jusqu'à présent si peu étudiés ; car nous aurions pu suivre dans toutes ses phases le développement de l'une des industries les plus importantes de l'antiquité.

Quelques admirateurs exclusifs et aveugles du génie grec ont été jusqu'à soutenir que les anciens habitants de l'Attique n'avaient emprunté aucune des inventions qui prospéraient chez les peuples avec lesquels ils étaient en rapport, et qu'ils avaient créé, sans tradition comme sans enseignement, toutes les merveilles qui nous restent de leurs arts et de leurs manufactures. C'est là une proposition qui n'est pas soutenable ; et, pour le fait particulier qui nous occupe, il est certain que les Grecs apprirent des Egyptiens l'art de fabriquer le verre. Nous savons déjà, par ce que nous avons rapporté de l'admiration des ambassadeurs athéniens pour les vases qu'ils avaient vus à la cour du roi de Perse, que, dès le sixième siècle avant l'ère chrétienne, les Grecs connaissaient le verre. Cependant, si l'on considère les

(1) « Vectigal ex Ægypto urbi Romæ vitri, chartæ, constituit. »

(2) Ægyptum quam mihi laudabas.... totam didici, levem, pendulam et ad omnia famæ momenta volitantem.... civitas opulenta, dives, fecunda in qua nemo vivat otiosus : *alii vitrum conflant*... ab aliis charta conficitur.... »

nombreuses relations de commerce qu'ils avaient avec les peuples qui habitaient les côtes de l'Asie et de l'Afrique, et combien de colonies vinrent s'établir de ces pays en Grèce ; si l'on considère ces circonstances, disons-nous, on sera porté à croire qu'il a dû exister dans l'Attique des fabriques de verre à une époque très-reculée. A vrai dire, nous ne trouvons rien dans les anciens écrivains qui autorise cette manière de voir. Les commentateurs font remarquer, avec quelque apparence de raison, que les poëtes, s'ils eussent connu le verre, n'eussent pas manqué, dans leurs ouvrages, de faire allusion à sa transparence et à sa limpidité. Aristophane est le premier auteur qui ait employé le mot ὕαλος que nous traduisons par *verre* (1). Il introduit sur la scène Strepsiade qui se moque de Socrate, et lui enseigne une méthode nouvelle de payer de vieilles dettes. Il s'agit tout simplement, selon lui, d'interposer, entre le soleil et le billet de créance, une belle pierre transparente, ὕαλος, qui brûlait, et qui se vendait chez les droguistes. Par ce moyen on effaçait les lettres tracées sur le billet, c'est-à-dire sur une tablette enduite de cire. La plupart des commentateurs ont soutenu qu'il ne fallait pas attacher au mot ὕαλος un autre sens que celui qui indique quelque chose de transparent, de diaphane. Nous avouons n'avoir pas autant de scrupule que ces savants philologues, et ne pas comprendre l'impossibilité que les Grecs aient connu le verre environ vers le cinquième siècle avant Jésus-Christ (2). A vrai dire, le scoliaste d'Aristophane croit que le poëte veut parler d'une

(1) *Les Nuées*, act. II, sc. 1re, vers 768 et suiv.

Voici le dialogue dont il est question :

ΣΤΡ. Ηδη παρα τοισι φαρμακοπωλαις την λιθον
τουτην εωρακας, την καλην, την διαφανη
αφ' ης το πυρ απτουσι;
ΣΟΚΡ. Την υαλον λεγεις;
ΣΤΡ. Εγωγε.....

(2) En cela nous sommes de l'avis d'un savant helléniste, M. Dindorf. Dans la traduction latine d'Aristoph., publiée par Didot, il traduit dans les *Acharniens* le mot υαλος par *vitrum*, dans les *Nuées*, par *crystallum* Le cristal n'a jamais été un objet si commun cependant, qu'il pût se débiter ainsi chez les droguistes et servir aux usages communs de la vie.

pierre transparente, c'est-à-dire du cristal, et de son côté définit exactement le verre : « Nous appelons ainsi, dit-il, cette matière que l'on fait en brûlant une herbe, et dont on se sert pour former des vases de différentes espèces. »

Aristote propose deux problèmes relativement au verre. Il demande d'abord pourquoi il est transparent, et ensuite pourquoi il ne peut se plier. Mais ces deux propositions doivent-elles réellement être attribuées au philosophe de Stagyre! Là est la difficulté, et nous devons dire qu'on s'accorde assez généralement à regarder le passage en question comme n'ayant jamais été écrit par lui. On va même jusqu'à lui prêter les lignes suivantes qui sont très-explicites sur un point d'archéologie longtemps contesté. « Si les cailloux et les métaux ont besoin d'être polis pour servir de miroir, le verre et le cristal ont besoin d'être doublés d'une feuille de métal pour peindre l'image de l'objet qui leur est présenté. »

Alexandre d'Aphrodisée (deuxième siècle de notre ère) s'explique d'une manière si claire sur le verre, qu'il a bien bien fallu accepter ses paroles sans commentaires. Les verres se cassent, dit-il, si on vient à les chauffer en hiver ; ailleurs, il parle de la vivacité des couleurs, si on les regarde au travers d'un verre.

A ces quelques citations se bornent les documents où les Grecs parlent du verre avant l'ère chrétienne. Nous croyons qu'on aurait tort d'induire de cette pénurie d'autorités écrites que les Grecs n'aient pas pratiqué l'art de la vitrification, aux époques où les beaux-arts, la poésie et la philosophie, brillaient chez eux d'un si vif éclat. En supposant, d'ailleurs, qu'ils n'aient pas connu cette industrie dans leurs relations avec les Perses, les Phéniciens et les Egyptiens, on ne peut se refuser à croire qu'ils n'aient pas été amenés à composer eux-mêmes le verre, eux, qui savaient émailler si bien les poteries, dans lesquelles ils excellaient, comme chacun sait. Il est certain, d'ailleurs, que les Grecs eurent des fabriques de verre comme les Romains, qu'ils le travaillaient d'après les mêmes procédés, et qu'à la décadence de l'empire romain, ce furent eux qui conservèrent les traditions et les plus beaux secrets de l'art de la verrerie.

En résumé, nous voyons qu'aux époques les plus reculées de

l'histoire, on savait souffler le verre en forme de bouteille, le disposer en vase, le colorer pour imiter les pierres précieuses, le couler en masses énormes pour en faire des colonnes, le teindre dans la pâte, réunir des pièces de diverses nuances qui, agglutinées par l'action du feu, servaient à faire divers objets de plusieurs couleurs, peindre à l'encaustique des sujets et des arabesques à la surface du verre, et enfin fabriquer des miroirs.

On voit que l'art de la vitrification était déjà très-avancé quand il fut importé en Italie. Il paraît que les Romains ne connurent les ouvrages de verre qu'à la suite de leurs conquêtes en Asie, à l'époque de Cicéron. Il est probable que l'immense quantité d'ouvriers et d'artistes qui affluaient à Rome, au commencement de l'Empire, y établirent des verreries ; la première qui exista fut fondée, dit-on, près du cirque Flaminien (1). Il y en eut aussi, suivant Martianus (2), dans le voisinage du mont Cœlius, auprès du quartier occupé par les charpentiers.

« Entre les partisans les plus distingués du verre, parmi les Romains, dit Le Vieil (3), nous reconnaissons Néron, Adrien et ses successeurs, jusqu'à Gallien. Trebellius Pollion, dans la vie de cet empereur, dit qu'il se dégoûta du verre, comme d'une composition trop abjecte, trop vulgaire, et ne voulut plus boire que dans des vases d'or. Mais, le même auteur, qui nous a transcrit ce trait d'histoire, nous apprend aussi que les verreries, qui avaient commencé de tomber sous cet empereur, se relevèrent de leur chute sous Tacite, qui honora les verriers d'une estime particulière, et mit toute sa complaisance dans la perfection et la variété de leurs ouvrages (4). Alexandre Sévère (5),

(1) « In quo circo vitri officina fuit. » Rosinus, *Rom. antiq.*, l. 5, c. 4, p. 229. — Il établit cette opinion d'après un passage de Martial, qui dit, *Epigr.*, 75. l. 12 :

Quum tibi Niliacus portet crystalla catapius,
Sunt mihi de circopocula flaminio.

(2) *Topog. Rom.*, lib. 4, cap. 1.

(3) *Art de la peinture sur verre*, p. 8.

(4) « Vitreorum diversitate atque operositate vehementer est delectatus. » Fl. Vopiscus, ap. *Histor. roman. script. lat.*, 1621, in-f°, t. 2, p. 461, col. 1, B.

(5) Lampride, *Vie d'Alex. Sévère*, p. 121.

ennemi des désordres que le luxe et la débauche avaient occasionnés sous l'empire d'Héliogabal, mit la verrerie au rang des arts somptueux, sur lesquels il établit des impôts. Dès le siècle suivant, on vit les empereurs Constantin et Constant exempter des charges et impôts publics les verriers et tous les ouvriers qui employaient le verre (1); exemple qui fut suivi depuis par Théodose le Grand, par tous ses successeurs et même par nos rois, qui y ajoutèrent de plus grands priviléges. »

Les écrivains latins nous fournissent des notions fort peu circonstanciées sur les ouvrages en verre que l'on fabriquait à Rome. Lucrèce est le premier qui parle du verre : dans un passage il dit (2) que la voix peut traverser les conduits les plus tortueux des corps, mais que les simulacres s'y refusent, et se divisent si les pores ne sont en ligne droite comme ceux du verre que l'image traverse en entier. Dans un autre endroit on lit (3) : qu'il y a des émanations qui pénètrent la pierre ; d'autres qui pénètrent le bois, et qu'il y en a qui s'insinuent à travers l'argent ; d'autres qui s'ouvrent un passage par les pores du verre.

Sénèque nous apprend, dans plusieurs endroits de ses écrits, que l'usage du verre était tout nouveau à Rome au commencement de l'Empire, mais que cet usage fut bientôt très-répandu. C'est ainsi qu'il dit qu'il désirerait beaucoup montrer à Posidonius un ouvrier soufflant le verre (4), et que, de son temps, un homme se regarderait comme bien pauvre si le plafond de sa maison n'était pas recouvert de plaques de verre (5).

(1) Cujas, sur le titre 65, *de Excusationibus artificum,* au 10e liv. du code Justinien.

(2) Lib. 4, vers. 602 :

... Simulacra renutant ;
Perscinduntur enim, nisi recta foramina tranant
Qualia sunt vitri, speciesque travolat omnis.

(3) Lib. 6, vers. 629 :

Præterea manare aliud per rara videtur,
Atque aliud per lignum, aliud transire per aurum
Argentoque foras, aliud vitroque meare.

(4) *Epist.* 40. « Cuperem Posidonio aliquem vitrarium ostendere qui spiritu vitrum in habitus plurimos format, qui vix diligenti manu effingerentur. »

(5) *Epist.* 86. « Nunc quis est qui sic lavari sustineat? Pauper sibi videtur

Le témoignage de Strabon ajoute encore à l'autorité des paroles de Sénèque. Nous lisons, en effet, dans sa Géographie, qu'il a appris que les ouvriers de Rome avaient trouvé des procédés particuliers pour travailler et pour peindre le verre (1).

Ce fut à l'amphithéâtre de Scaurus, ami d'Auguste, que l'on fit usage, pour la première fois, sur une grande échelle, du verre employé comme décoration monumentale (2). Pline dit positivement que cette scène avait trois étages, et que l'étage du milieu était orné de verre (3). Quelques antiquaires, C. Féa entre autres (4), ont cru qu'il s'agissait de colonnes de verre ; mais, aujourd'hui, les savants sont d'accord pour reconnaître que cette scène du théâtre de Scaurus était revêtue de plaques de

ac sordidus, nisi parietes magnis et pretiosis orbibus (plaques de marbre de forme ronde) refulserunt ; nisi alexandrina marmora numidicis crustis distincta sunt ; nisi illis undique operosa et in picturæ modum variata circumlitio pretexitur ; *nisi vitro absconditur camera.* »

(1) Strabon, l. 16 : « Audivi Romæ multa et ad colores (vitri) et ad operum facilitatem inveniri... » Strabon vivait sous Auguste et peut-être sous Tibère. C'est au règne de ce dernier empereur que les écrivains rapportent la découverte du verre malléable. Cette fable, racontée par Pline d'abord (l. 36, c. 26), puis par Dion Cassius (l. 47), se trouve aussi dans Isidore de Séville, avec quelques variantes peu importantes. Ils s'accordent à dire que l'empereur fit trancher la tête à l'auteur de cette invention, de crainte qu'elle n'ôtât du prix à l'or, à l'argent et au cuivre. — « Mathesus, Goclenius, Valensis, Libavius et toute la troupe des alchimistes, prétendent que cette malléabilité s'exécuta par le moyen du Grand Elixir. » (*Art de la verrerie de Neri et Merret*, préf., p. 36). Il faut convenir que MM. les alchimistes poussaient un peu loin la confiance qu'ils avaient dans leur science. — Haudicquer de Blancourt (*de l'Art de la verrerie*, p. 23), raconte exactement la même fable ; il dit que Richelieu fit enfermer à perpétuité un individu qui avait aussi trouvé le secret de rendre le verre malléable.

(2) Ce théâtre était décoré de trois cent soixante colonnes. Le premier étage était orné de revêtement de marbre ; le second, de plaques de verre ; le troisième, d'une boiserie dorée. Les colonnes du premier étage avaient trente-huit pieds de haut. Trois mille statues de bronze mettaient le comble à la magnificence de cet édifice qui pouvait contenir quatre-vingt mille spectateurs.

(3) « Scena ei triplex.... ima scenæ e marmore fuit ; *media e vitro*, inaudito etiam postea genere luxuriæ ; summa e tabulis inauratis. » Pl., l. 36, c. 15.

(4) Notes sur le premier livre de Winckelmann. *Hist. de l'art.*

verre colorié. C'est ce qui fait dire ensuite à Pline, que si Agrippa eût connu ce genre d'ornementation, il n'eût pas manqué d'en rehausser les plafonds de ses thermes (1). La première phrase de ce passage nous prouve encore qu'on s'était, dans le principe, servi du verre pour les pavés avant qu'on l'appliquât aux voûtes des édifices. On avait cru d'abord que Pline, dans ce passage, voulait parler de tableaux en mosaïque; mais des découvertes qu'on a faites dans ces derniers temps établissent qu'il est réellement question ici de plaques de verre (2).

Maintenant que nous savons à peu près l'époque où l'art de fabriquer le verre fut introduit à Rome, nous allons voir les diverses formes qu'on donnait à cette matière, et les usages auxquels on l'employait. Pline nous apprend que, de son temps, on savait teindre le verre, le souffler, le travailler au tour et le ciseler (3). Il existe des urnes en verre d'assez grandes dimensions, ainsi qu'on peut en juger au musée du Louvre. Les deux plus considérables sont conservées dans la collection Hamilton, à Naples. L'une fut trouvée dans un tombeau près de Pozzuoli, l'autre à Cumes. On a recueilli un grand nombre de petits vases funéraires, à cols allongés, appelés *lacrymatoires lacrymatoria*, qui sont également de verre. On fit ainsi des coupes d'une rare perfection, et dont le travail était si délicat, qu'on les vendait au poids de l'or. Nous savons, par Pline, que Néron en paya deux, de médiocre grandeur, six mille sesterces (4). C'étaient sans doute de ces coupes que Martial appelle *calices audaces* (5), et

(1) « Pulsa deinde ex humo pavimenta in cameras transiere e vitro. Novitium et hoc inventum. Agrippa certe in thermis.... non dubie vitreas facturus cameras; si prius inventum id fuisset, aut a parietibus scenæ, ut diximus in cameras. » Plin., lib. 36, c. 25.

(2) Nous parlerons plus loin de la disposition de ces plaques de verre.

(3) ... « Ex massis rursus funditur in officinis, tingiturque; et aliud flatu figuratur, aliud torno teritur, aliud argenti modo cælatur. »

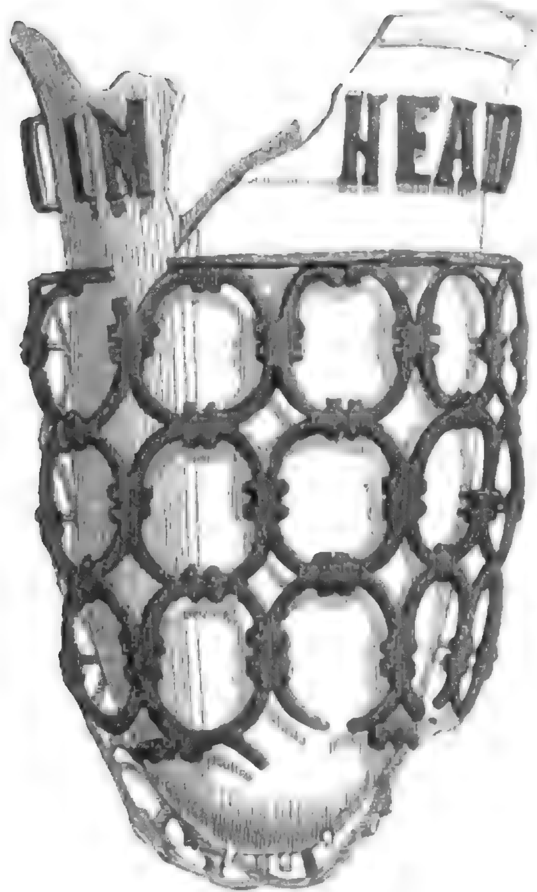
(4) « Neronis principatu, reperta vitri arte, quæ modices calyces duos, quos appellabant *pterotos*, M-S sex millibus venderet. »

(5) *Epigr.* 94. Nos sumus audacis plebeia to eumata vitri.

Le mot *toreumata* indique que ces vases étaient travaillés au tour. — C'est l'expression dont se sert Apulée (*met.* 2) en parlant du repas de Birenne.

LE CABINET DE L'AMATEUR ET DE L'ANTIQUAIRE,

Tome II, annee 1843, page 63.



Coupe antique de verre, décrite par M. DE SCHWEIGHAUSER.
Tome VI, page 93 des Mémoires de la Société royale des antiquaires de France.
(Nouvelle série, 1842).

Tome II, année 1843, page 95

XII^e Siècle. L'Abbé Suger, figure tirée d'un vitrail de l'Abbaye royale de Saint-Denis

Digitized by Google

dont la confection exigeait les soins si minutieux (1). Les vases les plus estimés étaient ceux qui étaient ornés de figures, taillées en bas-relief ou en creux. Buonarotti a fait dessiner deux vases décorés de cette dernière manière (2). D'autres fois, les coupes (3) étaient comprises dans un treillis de filets de verre; on cite dans ce genre celle du marquis de Trivulsi, qui a des filets bleus et présente une inscription en lettres vertes. On en a découvert, en Alsace, une autre dont nous donnons ici un dessin; et elle a été décrite par M. de Schweighœuser (4). Nous avons encore sur ces vases en verre taillé au rouet le témoignage d'Achille Tatius, écrivain grec, du quatrième siècle. Le héros de son roman dit : « Il nous fit boire dans une coupe consacrée aux libations de Bacchus, et travaillée par le célèbre Glaucus de Scio (5). Elle était de verre ciselé. Une treille, qui semblait avoir pris naissance dans le fond, s'élevait en serpentant jusqu'au bord qu'elle couronnait de ses feuillages. Les pampres étaient entremêlées de grappes, qui paraissaient vertes lorsque la coupe était vide et mûres lorsqu'on la remplissait de vin. Au milieu était représenté Bacchus qui cultivait la vigne (6) ». Outre les vases en verre transparent et incolore, il y en avait encore en verre imitant l'hyacinthe et le saphir (7). Pline parle aussi d'un verre opaque rouge, appelé

(1) *L. 14. Epigr.* 115.

Auspicis ingenium Nili, quibus addere plura
Dum cupit, at quoties perdidit auctor opus?

(2) *Osservazioni sopra alcuni fram. di vasi*, etc. 1716, 4°, pl. 3 f. 1 et pl. 9 f. 1.

(3) Voyez là-dessus, Winkelmann. — *Hist. de l'art*, t. 1, pl. 46 — Note de C. Fée.

(4) *Mém. de la Société des antiq. de France*, t. 6, nouv. série, p. 93.

(5) C'est le même artiste sans doute dont parle Eusèbe de Césarée, et qui aurait appris des Égyptiens l'art de souder le fer.

(6) A. Tatius. *Les amours de Clitophon et Leucippe*, l. 2. — Ce roman a été traduit du grec en latin par Saumaise. Voici d'après ce savant le passage qui nous intéresse.... « Glauci Chii cratere alterum poculum adhibuit. Ecælato id vitro erat, ejusque oram vites in eo ipso notæ coronabant, a quibus racemi passim pendebant; sicco omnes poculo acerbi, immisso autem vino, paulatim rubentes et maturi, quos inter Dionysius, ut vitem coleret, afflctus erat. »

(7) Fit album, et murrhinum, aut hyacinthum, saphirosque imitatum et

hematinon (1). Enfin Buonarotti pense que les vases appelés *Alassonti*, dont il est question dans la lettre d'Adrien, étaient désignés par ce mot, parce que, selon les divers points de vue, ils présentaient des couleurs et des reflets changeants.

La plus riche collection d'objets antiques en verre se voyait au musée Bartholdy. Les vases de diverses couleurs y étaient assez communs. Nous regrettons que M. Panofka, dans le catalogue qu'il a dressé de ces monuments, ne nous indique pas si les couleurs étaient fixées au moyen du feu ou à l'encaustique seulement, et si la matière est transparente ou opaque. Sous le numéro 49, l'auteur décrit une aiguière à fond bleu d'azur. Les lisérés qui bordent l'orifice et le pied du vase sont verts. Enfin, sur la panse circule un bel ornement composé de petits arcs bleus sur fond jaune. Nous trouvons, sous le numéro 64, un balsamaire muni de deux anses; le fond est aussi bleu d'azur, et offre des rinceaux de feuillages blancs, jaunes et verts.

Si maintenant nous jetons un coup d'œil sur les autres ouvrages qui traitent des monuments en verre, nous trouverons la description de vases d'une fabrication plus compliquée. Buonarotti, dans ses *Observations sur quelques fragments de verre antique* (2), fait la description d'une pièce fort curieuse, qu'il a fait dessiner (3). Voici comment il s'exprime : « Le verre représenté sur cette planche fut trouvé dans le cimetière de Sainte-Agnès, en 1698... Il était de bonne matière et du plus beau travail. Le fond était bleu d'azur, la bordure d'arabesques, les lettres de l'inscription, la jeune fille, les enfants, les faisceaux de verges, l'urne et les roseaux, tout était d'or. La femme était

omnibus aliis coloribus, nec non est alia nunc materia sequacior aut etiam *picturæ accommodatior*. Maximus tamen honos in candido translucentibus quam proxima crystalli similitudine. » — Il est certain que les anciens ont toujours éprouvé les plus grandes difficultés à fabriquer un verre parfaitement incolore, on conçoit donc qu'il ait été d'autant plus estimé qu'il était plus difficile de l'obtenir.

(1) Fit et totum rubens vitrum atque non translucens, Hematinon appellatum. »

(2) Pag. 216.

(3) Pl. 30.

vêtue d'or, et ses cheveux étaient châtain-clair. La figure de l'homme était aussi en or, de même que la draperie qui descendait de ses épaules ; mais celle-ci, dans la partie qui lui couvrait le genoux, était en argent et rayée de pourpre. L'artiste avait donné à l'eau qui coulait de l'urne, la couleur de vert de mer ; les fruits que la jeune fille portait dans les replis de sa tunique étaient rouges et or, tandis que ceux qui sortaient de la corne d'abondance offraient leur couleur naturelle : la guirlande que tenait un des trois génies ailés était mêlée d'or, de vert et de rouge ; enfin, le vase d'or que soutenait le troisième génie paraissait dessiné par des traits de couleur rouge, à l'exception d'un rang de petits ronds qui semblaient coloriés en noir, avec les lettres ΚΑΠΕΘ... qui étaient en rouge (1). » Pour le moment, nous ne dirons rien du procédé, d'après lequel pouvaient être appliquées les diverses couleurs que l'on observait sur ce vase ; mais nous devons constater tout de suite qu'on a découvert dans les catacombes une grande quantité de coupes et d'aiguières, dont le fond offre des figures en or. Le fond et le pied, étant d'une grande épaisseur, ont pu échapper à la destruction. Ces vases étaient faits de plusieurs pièces. Sur une lame de verre arrondie, qui devait servir de fond, l'ouvrier fixait, à la gomme, une feuille d'or battu, et dessinait, à la pointe sèche, les personnages en pied ou en buste, et l'inscription qu'il voulait ; il indiquait également à la pointe, par des hachures légères, les ombres et les modelés. Cette lame, ainsi préparée, était ajustée au fond et au pied du vase, mise au four, et soumise à l'action d'un feu assez violent pour unir ces diverses parties entre elles. Tel est le procédé indiqué par Buonarotti dans la préface du livre dont nous avons donné le titre. De Caylus nous apprend que M. Mimaut fit de cette manière des vases semblables à ceux dont nous venons de parler (2). Du reste, ces sortes d'ouvrages remontent

(1) Suivant Buonarotti, le sujet représenté sur ce vase est un président des jeux du cirque, sous l'allégorie d'un fleuve, sa fille et sa femme étant figurées en nymphes. Le vase que porte un des génies est semblable à ceux que l'on voit dessinés sur les médailles relatives aux jeux.

(2) De Caylus, *Recueil d'Antiquités*, t. 3, p. 193 et suiv. Nous devons dire que ce procédé se trouve décrit tout au long dans l'ouvrage d'Eraclius, *de Co-*

à la plus haute antiquité. On a trouvé, en effet, dans le temple de Diane, à Éphèse, plusieurs pièces dorées, couvertes pour la conservation de la dorure, d'une petite lame de verre, ce qui fait une sorte d'émail (1).

M. Émeric David, qui a étudié cette question, et qui s'est servi de l'ouvrage si rare et si peu connu du moine Théophile (2),

loribus et artibus Romanorum. Cet auteur écrivait dans les premières années du 11e siècle, et son ouvrage a été publié par Raspe à la page 100 de son mémoire intitulé : *A Critical Essay on oil-painting*, Lond., 1781, in 4°. Voici comment il parle des vases à dessein d'or.

. . . .
Inveni petulas inter vitrum duplicatum
Inclusas caute. Cum sollers sepius illud
Visu lustrassem, super hoc magis et magis ipse
Commotus, quasdam claro vitro renitentes
Quæsivi fialas mihi, quas pinguedine gummi
Unxi pincello. Quo facto ex auro imponere cepi
Ex auro petulas super illas, utque fuere
Siccatæ volucres, homines pariterque Leones
Inscripsi ut sensi, quo facto de super ipsas
Armavi vitrum docto flatu tenuatum
Ignis. Sed postquam pariter sensere calorem
Se vitrum fialæ tenuatum iunxit honeste.

Le moine Théophile, qui écrivait à la même époque, nous décrit exactement le même procédé au 12e chapitre de son 2e livre.

« Cap. 12. *De vitreis scyphis quos Græci auro et argento decorant*. Græci vero faciunt ex eisdem saphireis lapidibus pretiosos scyphos ad potandum, accipientes auri petulam, de qua superius diximus, formant in ea effigies hominum aut avium, sive bestiarum, vel foliorum, et ponunt eos cum aquâ super scyphum in quoque loco voluerint, et hæc petula debet aliquantulum spissior esse. Deinde accipiunt vitrum clarissimum, velut crystallum, quod ipsi componunt, quodque mox, ut sensui, calorem ignis solvitur, et terunt diligenter super lapidem porfiriticum cum aquâ, ponentes super petulam per omnia, et cum siccatum fuerit mittunt in furnum, in quo fenestræ vitrum pictum coquitur, de quo postea dicemus, supponentes ignem et ligna faginea, in furno omninò siccata. Cumque viderint flammam scyphum tamdiu pertransire, donec modicum ruborem trahat, statim ejicientes ligna, obstruunt furnum, donec per se frigescat, et aurum nunquam separabitur. »

(1) *Descript. de l'Égypte*, Antiq., t. 2, p. 35

(2) THEOPHILI, presbyteri, *Diversarum artium Schedula*. — Cet opuscule a été publié par Lessing, dans son ouvrage intitulé : *Zur Geschichte und Litteratur*. — *Brunswik*. — 1781, in-8°, t. 5.

prouve que les anciens savaient parfaitement peindre le verre. Voici comment il s'exprime : « Les vases de verre étaient peints, dorés et émaillés. Les couleurs destinées à ce genre de peinture étaient puisées dans des verres teints réduits en poudre. La peinture était exécutée par les procédés employés sur les vitraux. Souvent, sur des feuilles d'or, que fixaient d'abord quelques gouttes de gomme, l'artiste traçait des fleurs, des feuillages et des figures humaines, avec un stylet qui découvrait le fond transparent du cristal. Une couche de verre pilé, en se révivifiant dans le fourneau, formait, sur cette dorure, un vernis ineffaçable. » Théophile et Eraclius nous prouvent en effet que les artistes grecs et romains savaient parfaitement peindre le vases, et qu'ils employaient pour cela, soit du verre teint porphyrisé, soit de la poudre de verre mêlée à une matière colorante (1). Peut-être

(1) Ce n'est pas seulement l'examen des fragments de verre antique qui prouvent ce que nous venons d'avancer. Nous avons encore à l'appui de cette opinion l'autorité d'Eraclius et de Théophile, dont le témoignage sur cette matière est trop important pour que nous ne citions pas ce qu'ils ont écrit à ce sujet. N'oublions pas de faire remarquer qu'ils traitent surtout des procédés de l'art grec et romain, et qu'il n'est nullement ici question d'invention récente. Voici les vers d'Eraclius:

E vitro si quis depingere vascula quærit,
Eligat ipse duas rufo de marmore petras,
Inter quas vitrum Romanum conteret, et cum,
Ut pulvis terræ fuerit pariter resolutum,
Hoc faciet liquidum, clara pinguedine gummi.
Post hæc depingat petulas quas finxit honeste
Figulus. Hoc facto succensæ imponat easdem,
Fornaci, caveatque simul quæ terra probata
Has teneat, quo sic valeat obstare colori,
Illas, qui faciet plena virtute nitentes.

Nous ferons observer encore qu'Eraclius indique dans les vers suivants le moyen de préparer les diverses couleurs nécessaires pour peindre les vases. — On conçoit, d'ailleurs, qu'il n'y eût qu'un pas à faire, dès qu'on savait émailler la terre, pour trouver le secret d'émailler le verre.

Nous avons déjà cité un passage de Théophile, où nous voyons comment les anciens obtenaient dans le verre des images dorées. Dans le chapitre suivant il indique une autre méthode au moyen de l'or moulu, et parle ensuite des couleurs faites avec du verre broyé. « Faciunt et alio modo (vitreos scyphos), accipientes aurum in molendino molitum, cujus usus est in libris, temperant aqua,

les coupes, dont nous avons donné la description, étaient-elles revêtues par ce procédé de couleurs si brillantes et si diverses (1). Nous devons constater tout d'abord ce fait important ; c'est que, dès les premiers siècles du christianisme, les Grecs et les Romains savaient appliquer des couleurs vitrifiables sur le verre et les y fixer par l'action d'un feu violent. Nous verrons plus tard ce procédé appliqué, en France surtout, à la peinture des vitres disposées pour la clôture des fenêtres.

Les anciens ne fabriquaient pas seulement des vases en verre transparent, ils en faisaient aussi en verre opaque. Les vases de cette dernière façon sont remarquables par la vivacité des diverses couleurs dont ils sont décorés dans toute leur épaisseur : nous en avons vu de magnifiques échantillons dans le *cabinet des médailles*, à la Bibliothèque royale. Presque tous sont ornés de zigzags ou chevrons brisés. Le fond est bleu d'opale, et les chevrons sont blancs ou jaunes. La plus curieuse application de la pâte de verre est celle que nous montre la célèbre coupe, dite de Portland, conservée maintenant à Londres, et autrefois dans le palais Barberini à Rome. Ce vase offre un fond bleu duquel se détachent des figures blanches du plus beau style (2). Il est prouvé que l'ouvrier façonnait son vase de manière à ce que celui-ci présentât deux couches de verre faisant corps, et que le graveur ciselait la couche blanche, qui est la plus extérieure,

et argentum similiter, facientes in se circulos et in eis imagines, sive bestias, aut aves, opere variato et liniunt hæc vitro lucidissimo de quo supra diximus. Deinde accipientes vitrum album, et rubicundum et viride, quorum usus est in electris, terunt super lapidem porfiriticum, unumquodque per se diligenter cum aqua, et inde pingunt flosculos et nodos, aliaque minuta, quæ voluerint opere vario, inter circulos et nodos et limbum circa oram; et hoc mediocriter spissum, coquentes in furno, ordine quo supra. Faciunt quoque scyphos ex purpura sive levi saphiro, et fialas mediocriter extento collo circumdantes filis ex albo vitro factis, ex eodem ansas imponentes. Ex aliis etiam coloribus variant diversa opera sua pro libito suo.

(1) Les couleurs étaient le plus souvent appliquées au pinceau. C'est ainsi qu'était orné le vase décrit par Middleton (*Antiq.* t. 5, p. 85-95), et à la circonférence duquel on voyait l'Amour et Psyché.

(2) Ce vase a été décrit par La Chausse, *Mus. roman.*, pl. 60 et 61 ; et par Bartoli, *Veter. sepol.* fig. 84 et 85.

comme on fait pour un camée en sardonix ou en onyx (1). Telle est la perfection de la coupe de Portland, que, pendant longtemps, les antiquaires, loin de se douter qu'elle fût d'une matière factice, croyaient qu'elle était taillée dans une pierre naturelle. Nous avons aussi au cabinet des antiques quelques fragments de vases décorés d'après ce procédé.

Les détails dans lesquels nous venons d'entrer suffisent pour donner une idée de la perfection avec laquelle les Latins travaillaient le verre. Il nous reste, avant de nous occuper de l'application aux fenêtres de cette matière, de faire connaître quelques autres usages auxquels on l'employait. Nous noterons tout de suite qu'on en faisait des instruments pour certains jeux ; telles sont les balles appelées *vitreæ pilæ lusoriæ*, des dés, *tesseræ crystallinæ* et des pièces pour les échecs, *latrunculi* (2). Avec le verre on imitait les pierres précieuses et les perles pour les bijoux (3) ; ce qui fait dire à Tertullien qu'un morceau de verre coûte aussi cher qu'une perle fine (4). On connaît aussi les empreintes et les moules antiques des pierres gravées en creux ou en relief qui sont parvenus jusqu'à nous (5). Nous avons déjà parlé d'objets en verre de grandes dimensions qui avaient existé en Egypte et en Phénicie ; il y en avait d'analogues en Italie. C'est ainsi que Pline dit avoir vu en obsidienne ou jayet faux, une statue massive d'Auguste, et quatre éléphants au temple de la Concorde ; enfin,

(1) Pline, liv. 36, ch. 26.

(2) Ou *Latrones vitri*. Il en est question dans les poëtes latins. Voici quelques passages :

Sive latrocinii sub imagine calculus ibit
Fac pereat vitro miles ab hoste tuus.

Ailleurs, Martial dit :

Insidiosorum si ludis bella latronum,
Gemmeus iste tibi miles et hostis erit.

Martial nous prouve encore qu'il y avait des pièces de deux couleurs :

Hic mihi bis seno numeratur tessera puncto.
Calculus hic gemino discolor hoste perit.

(3) Pétrone, ch. 67. Voyez aussi ce que dit Trebellius Pollion de la femme de l'empereur Gallien, qui fut trompée en achetant des perles fausses

(4) « Tanti vitreum, quanti margaritam. »

(5) Mariette dans son traité *des Pierres gravées* parle de ces imitations.

il nous apprend qu'on trouva une statue de Ménélas de la même matière dans la succession d'un préfet d'Egypte. Si nous devons ajouter foi à un récit de Claudien (1), il faudrait conclure que les anciens se servaient aussi du verre pour en fabriquer des objets de physique et d'astronomie. Ce poëte décrit une sphère en verre, qu'il dit avoir été construite par Archimède, et qui imitait les mouvements des corps célestes.

Avant de parler de l'application du verre à la décoration des édifices, disons un mot de plusieurs ouvrages d'une extrême délicatesse. On conserve dans les musées de très-petites mosaïques, de la grandeur d'une pièce de monnaie, qui offrent des arabesques d'un éclat et d'un fini incomparable, et se portaient enchâssées dans des bijoux. Elles représentent des fleurs, des oiseaux, des masques, des figures d'animaux. Ces mosaïques sont formées de bandelettes ou de tubes de verre ou d'émail de diverses couleurs que l'on disposait de manière à former des dessins réguliers, qu'on rassemblait par une légère fusion afin de les relier sans les amalgamer et sans laisser de vide entre eux. Pour donner une idée des difficultés que présentait ce travail, nous dirons que nous avons vu des pièces où il y a des filets bleus aussi fins qu'un cheveu. « Il est bon de remarquer, dit de Caylus (2), qu'en prolongeant autant qu'on aura voulu un carré pareil à celui-ci (3), on a eu des morceaux d'ornements toujours égaux dans toutes leurs parties et dans toutes leurs couleurs, et par le moyen de la scie on les aura de l'épaisseur désirée. Un poliment facile à donner met ensuite ces morceaux à même d'être employés. » D'après le procédé que nous venons d'indiquer, on conçoit en effet que la peinture pénètre le verre

(1) Jupiter in parvo cum cerneret æthera vitro
Risit. . .
Jura poli, rerumque fidem legemque virorum
Ecce Syracusius transtulit arte senex.
. . . .

Cardan, dit Merret (ouv. cit. préf. p. 34), prouve au livre de la *subtilité*, que la sphère dont parle Claudien était en verre.

(2) *Recueil d'Antiq.*, t. 1, pl. 107, 293 et suiv. De Caylus a décrit plusieurs de ces mosaïques qui sont conservées au cabinet des médailles à Paris.

(3) La mosaïque dont de Caylus parle ici est carrée.

également dans toute sa longueur, et qu'on obtient autant de pièces de mosaïque qu'on peut couper de tranches de verre. M. Hamilton a possédé à Naples une de ces baguettes de verre en mosaïque. L'extérieur était bleu, et l'intérieur représentait une sorte de roue de diverses couleurs. Winkelmann parle avec admiration d'un petit tableau offrant un oiseau sur un fond bleu, exécuté par la manière que nous venons de faire connaître (1).

Nous avons déjà établi que les anciens employaient souvent le verre dans la décoration de leurs édifices, et nous avons donné, pour exemple, le célèbre théâtre de Scaurus (2) ; nous avons aussi cité le témoignage de Pline et de Sénèque ; nous ajouterons à ces autorités celle de Vopiscus et de Stace. Le premier de ces deux écrivains se récrie sur le luxe de la maison de Firmus, revêtue tout entière de plaques de verre, carrées et scellées dans le mur au moyen de matières bitumineuses et d'autres ingrédients (3). Stace, lui, parle des plaques de verre, dont les plafonds des bains d'Etruscus étaient ornés (4). On avait commencé par décorer les murailles de plaques de marbre, πλακες, *crustæ* (5) ; plus tard, les gens riches les remplacèrent par des plaques de verre de diverses couleurs, et rehaussées tantôt de peintures, tantôt de bas-reliefs. Cette question d'archéologie très-intéressante, qui avait déjà été traitée par l'abbé Barthélemy (6) et par Winkelmann (7).

(1) Voyez, outre de Caylus, *loc. cit.*, les notes de C. Fea dans la *Stor. dell' arte*, t. 1, p. 82, 116, et la lettre de Reiffenstein adressée à Winkelmann, et insérée dans les *Aggiunte all' St. dell' arte*, t. 11, p. 75, 86.

(2) Voyez la page 65.

(3) Vopisc. in Firm., *Histor. rom. script. latin.* Ebr. 1621, f°, T. 2, .7 col. 2. « Hujus divitiis multa dicuntur. Nam et *vitreis quadraturis* bitumine aliisque medicamentis insertis, domum induxisse perhibetur. »

(4) Stace, Sylv. l. 1, c. 25, vers 42.

Effulgent cameræ, vario fastigia vitro
In species animosque nitent.

(5) Si ces plaques étaient rondes, on les désignait par les mots *orbes*, *specula*. si elles étaient carrées, elles etaient dites, *abaci*. Voyez Saumaise, *Ad Hist. Aug.* l. 2, p. 694, et *Interpr. ad Plin.*, l. 35, c. 1.

(6) Voyage en Italie.

(7) Histoire de l'art, t. 2.

a été débattue de nouveau par M. Raoul Rochette (1). « Il fut découvert, dit-il, à l'*Isola Farnese*, lieu qui répond au site de l'antique Veies, des fragments considérables d'un *pavé de verre* : plus anciennement encore, Passeri raconte, qu'ayant eu occasion d'examiner les ruines d'une villa antique, située entre l'église des SS. Nérée et Achillée et la porte Saint-Sébastien, il reconnut, avec une surprise pour laquelle il n'a pu trouver d'expression assez forte, que le pavé avait été formé d'une masse compacte de verre de la dimension même des appartements ; ce qui lui arracha cette exclamation que je rapporte (2) : *Quibus tamen ornamentis excultos tandem fuisse existimandum est parietes illarum ædium, in quibus ipsa pedum spatia non essent sine admiratione!* Or, il est sensible pour tout le monde, comme il l'a été pour Passeri, que les murs et les plafonds, ainsi *décorés* dans leur *pavé*, n'avaient pu rester privés du même ornement. Effectivement, nous avons recueilli dans les décombres des villas romaines plusieurs fragments de *tableaux peints sur verre*, qui avaient été enchâssés dans les parois. »

« J'ai vu moi-même, dans la collection de feu M. Bartholdy, un *de ces fragments de peinture avec le pan de muraille qui y était encore adhérent*, et qui suffirait seul pour montrer quelle avait dû être dans l'antiquité l'emploi de ces sortes de plaques de de verre peint ou sculpté. Il en existe dans le musée du Vatican un morceau admirable publié par Buonarotti (3) et décrit par Winkelmann (4). Le fond est bleu d'azur, et, sur ce fond, se détachent en blanc quatre figures d'une scène dionysiaque, d'un style et d'une exécution qui rappellent les plus beaux camées antiques... Ce bas-relief de verre peint est long d'une palme ; on en connaît un autre d'une longueur double de celle-là et d'un travail aussi achevé, représentant *Apollon entre les Muses* (5), et qui n'eût sans doute pas été indigne de figurer parmi les ornements du même genre et de la même matière dont était revêtu le théâtre de Scaurus. Mais le plus considérable, à ma connais-

(1) *Peintures antiques*, ouv. cit., p. 381.
(2) *Lucer. fict.*, t. 1, p. 67.
(3) Buonarotti *Osserv. istor. sopr. alc. medagl.*, p. 437
(4) *Stor. dell' arte*, 1, 2, § 32 l. 78 88.
(5) Passeri, *Lucern. fict.*, t. 1, tab. 76, p. 66, 67

sance, de tous ces bas-reliefs de verre peint est celui qui appartint à Passeri, et qui a été publié par Olivieri (1); il a près de trois pieds de long, et il représente un *taurobolium*, avec un fond de détails et d'accessoires, et avec une inscription qui rendaient ce monument aussi important pour la science qu'il est précieux pour l'art et la matière. »

Tous les témoignages que nous venons de citer ne permettent pas de douter que le verre n'ait été l'objet, à l'époque impériale, de l'une des industries les plus considérables de Rome. Il paraît même que les ouvriers en verre, *vitrarii*, formaient une sorte de corporation que l'on trouve indiquée sur une inscription antique (2) par ces mots : COLLEGIUM SPECLARIORUM ; car, tout bien examiné, M. Raoul Rochette ne doute pas que le mot *speclarius* ne désigne les ouvriers qui fabriquaient les pièces de verre rondes, appelées *specla*.

D'après ce que nous avons dit, on a vu que les verres qui décoraient les murs et les plafonds étaient non-seulement teints dans la masse, mais aussi peints à leur surface. Quelle était la nature de cette peinture, c'est ce qu'il ne nous a pas été permis de vérifier (3). Nous sommes pourtant portés à penser qu'elle était obtenue par divers procédés. Il paraît que quelques tablettes étaient de verre bleu et peintes en *émail*, au moyen de couleurs fixées à l'encaustique dans des traits gravés en creux (4), que d'autres étaient ornées de couleurs posées à plat et au pinceau.

Comme il est prouvé que les anciens savaient appliquer sur les vases des couleurs vitrifiables composées des verres de couleur, on peut en induire qu'ils peignaient aussi de cette manière les *vitreæ quadraturæ*. Quelques-unes de ces plaques étaient dorées ou argentées, de la même façon que le fond des vases

(1) *Sopra due Tavole di avorio*, page 69.

(2) *Inscrip. apud* Don Cl. IX, n° 36, p. 351. Forcellini pense que les ouvriers appelés dans les lois romaines *specularii* (Digest. 10, c. 64, l. 1) étaient des ouvriers en verre.

(3) Nous n'avons pu consulter sur ce sujet ni l'ouvrage de Beckman, intitulé *Beytrage zur Geschichte der Erfindungen*, Leipz., 1780, 1805, in-8°, ni celui de Minutoli, *Ueber antike Glas mosaïk*, Berl., 1815, in 4°.

(4) Buonarotti. *Proœm*., p. 22.

dont nous avons parlé plus haut (1), et représentaient des portraits de famille peints en forme de petits boucliers (2) ; on en a trouvé plusieurs entourés d'un cercle d'or, ce qui prouve qu'ils n'ont jamais fait partie de coupes à boire. On ne se contentait pas de peindre des figures d'animaux et des arabesques sur les *specula;* on y représentait aussi divers sujets. Suétone, en effet, nous apprend qu'Horace avait fait décorer sa chambre à coucher de peintures lascives exécutées sur des compartiments de verre de forme ronde (3). On conçoit que d'autres personnes aient pu parer leurs appartements de la même manière qu'Horace, mais avec des verres qui n'eussent rien d'érotique.

De tout ce qui précède, il demeure prouvé qu'à l'époque impériale, l'habitation des riches romains était rehaussée d'ouvrages en verre, soit sculptés, soit de couleur, soit peints ou émaillés. La scène de Scaurus ne nous permet pas de douter que le verre n'eût servi quelquefois de revêtement extérieur dans les édifices. Nous avons vu, dans une de nos collections publiques, une grande pièce de verre ornée de palmettes en relief, qui a pu servir à cet usage. Ce genre d'ornementation avait sans doute été emprunté aux civilisations orientales. Nous savons, en effet, que les Phéniciens décoraient les murailles et les toits de leurs édifices de plaques de verre diversement colorées (4). M. Raymond, dans ses observations sur le voyage de James Rich aux ruines de Babylone, assure qu'en Perse on a encore l'habitude d'enchâsser des plaques de verre dans les parois des appartements. Ces notions sont les seules que nous puissions donner sur l'application du verre à la décoration des ouvrages d'architecture.

Le verre fut employé à la confection des tableaux en mosaïque

(1) Voyez page 68.

(2) Raoul-Rochette *Peint. antiq. ined.*, pag. 389. Dorville, *Sicul*, p. 123. A Middleton, *Antiq.* tab. 3, n° 2, p. 49-64.

(3) Suetone, *In vit. Horat.* « Ad res venereas intemperantior traditur ; nam speculato cubiculo scorta dicitur habuisse disposita, ut quocumque repexisset, ibi ei imago coïtus referetur. » Voyez sur l'interprétation de ce passage, R. Roch, *Peint. ant. in.*, p. 388.

(4) Voyez sur le verre des Phéniciens et des Hébreux, Hamberger et Michaelis, *Commentar. soc. Gott.* t. 4 et Heeren, *Idées*, l. 2, c. 2, p. 94.

dès le premier siècle de l'empire romain. Auparavant, cette sorte de peinture ne se composait que de petites pièces de marbre, ou de cubes en terre vernie. On formait des cubes de verre de diverses couleurs et on les fixait sur un mastic, de manière à ce qu'ils reproduisissent l'effet de la peinture. Plus tard, les Grecs disposèrent leurs mosaïques de telle façon que les figures se détachaient sur un fond d'or, et cette pratique s'est conservée en Italie, longtemps au moyen âge (1). La feuille d'or s'appliquait sur ces cubes de la même manière que sur le fond des vases dont nous avons parlé ; on la fixait avec la gomme, et on la recouvrait d'une couche de verre pilé qui se révivifiait au four (2). Ces mosaïques servaient à décorer non-seulement le pavé des édifices, mais aussi les murailles, et jusqu'aux voûtes. Outre les tableaux en mosaïque, nous trouvons encore que les anciens composaient des bas-reliefs en mosaïque, qui peut-être remplacèrent, sous l'empire, les bas-reliefs en argile colorés du temps de la république (3). Trois fontaines, découvertes à Pompeï, étaient ornées d'un revêtement de mosaïque en pâtes de couleur (4). Dans la Villa Adriana, toute la voûte d'un crypto-portique était revêtue de bas-reliefs en stuc très-résistant, incrustés de pâtes de verre ou d'émail, imitant les bas-reliefs de cire, peints de couleurs naturelles (5). On composait ainsi, pour être incrus-

(1) Théoph., c. 11. — « Inveniuntur in antiquis ædificiis paganorum, in musivo opere, diversa genera vitri, videlicet album, nigrum, viride, croceum, saphireum, rubicundum, purpureum, et non est perspicax, sed densum in modum marmoris, et sicut lapilli quadri, ex quibus fiunt electra in auro, argento et cupro.... »

(2) Theoph., *De vitro græco, quod musivum opus decorat*. Vitreas etiam tabulas opere fenestrario ex albo vitro lucido, spissas ad mensuram unius digiti, fundentes eas calido ferro per quadras particulas minutas, et cooperientes eas in uno latere *auri petula, superliniunt vitrum lucidissimum tritum* ut supra, etc. »

(3) Cette pratique a sans doute été empruntée aux Grecs par les Romains. M. Raoul Rochette (*Observations sur la peinture*, p. 23, 1) nous apprend que les chapiteaux ioniques de l'*Erectheion* à Athènes étaient ornés d'une *incrustation en pâtes colorées*.

(4) *Bull. dell' Inst. arch.* Marzo, 1835, p. 39.

(5) Visconti, *Mus. P. Clem.*, t. 7, p. 80. — Sono bassi rilievi di fortissimo stucco, ricoperto di sassolini o smalti di varj colori, e che imitano bassi rilievi

tées dans le mur, de petites mosaïques, dont il reste de beaux échantillons (1). M. Raoul Rochette a publié deux monuments de ce genre d'une exécution très-remarquable : l'un est une figure d'Isis provenant de la Villa Adriana et l'autre une figure d'Espérance, conservée à Naples, dans le cabinet de l'ancien archevêque de Tarente. Enfin, nous avons une reproduction, également antique, de cette dernière mosaïque, et d'un Mercure, qui lui faisait pendant, au cabinet des antiques, à la Bibliothèque royale. Ces deux bas-reliefs ont été décrits par de Caylus (2).

Tels sont les principaux ouvrages que l'on a fabriqués avec le verre dans l'antiquité romaine. L'art de la verrerie avait acquis, dans le premier siècle de l'empire, un si grand développement, qu'on dut songer à appliquer le verre à la clôture des fenêtres. Toutefois l'époque à laquelle on se servit de vitres est assez difficile à déterminer. Cette question ne manque pas d'intérêt, et mérite que nous l'examinions, sans cependant entrer dans tous les détails avec lesquels on a essayé de résoudre ce problème archéologique. Le Vieil, entre autres écrivains, s'est étendu fort longuement sur ce sujet. Cet antiquaire, il est vrai, à l'époque où il composait son ouvrage, était réduit à discuter des textes, et à débattre ce fait avec les seules ressources de la philologie. Mais on verra que les lumières que fournit cette science sont tout à fait insuffisantes pour décider cette question toute matérielle.

On est forcé de reconnaître qu'aucun auteur, avant la fin du troisième siècle, ne parle en termes explicites des fenêtres vitrées. Le premier auteur qui fasse allusion à l'usage des vitres est Sénèque. Il dit que c'est de son temps que l'on commença à se servir de verres, *speculariorum*, qui livraient passage à une lumière brillante (3). On a beaucoup discuté sur la signification des mots : *specular* et *testa*, et nous devons dire que la plupart

di cera a colori naturali. Voyez aussi Winkelmann. *Hist. de l'art*. t. 2, p. 1012.

(1) *Peint. ant. ined.*, p. 393 pl. 12 et 14. Voyez aussi Onofrio Boni, *Memor. di belle arti*. t. 4, pl. 101, 112 et 221. Rom. 1789, in-4°.

(2) De Caylus, *Rec. d'ant.*, t. 6, pl. 86, fig. 1, p. 274.

(3) Seneq Epist. 93. « Quædam nostro demum memoria prodiisse scimus, ut speculariorum usum, perlucente testa, clarum emittentium lumen. »

des auteurs se sont accordés à dire qu'ils ne signifiaient pas autre chose qu'une matière transparente. On peut tirer la même conclusion des discussions auxquelles se sont livrés les commentateurs sur le passage où le juif Philon raconte la réception que lui fit l'empereur Caligula (1). Voici comment Pierre Bellier, un des premiers traducteurs de cet écrivain, a rendu le passage qui nous intéresse (2) : « Si tost qu'il eut gousté nos bonnes raisons et coneu qu'elles n'estoient pas à despriser, auparauent que nous lui en eussions amené d'autres plus fortes, rompit nos premiers propos, et sauta vistement en une grand'salle où se pourmenant, il commanda que, tout à l'entour, les fenestres fussent bouchées de verre blanc, semblable aux pierres reluisantes, et au travers desquelles on voit, n'empeschans point la lumière, ains seulement le vent et l'ardeur du soleil. »

Nous ne suivrons pas les philologues dans leurs savantes dissertations à ce sujet. Nous ferons observer seulement que, jusque dans ces derniers temps, les érudits qui se sont occupés de recherches relatives aux arts industriels chez les anciens, ont soutenu que les Romains ignoraient les moyens d'obtenir des plaques de verre qu'on pût disposer aux fenêtres, et que ce préjugé se trouve reproduit dans la plupart des livres spéciaux. A vrai dire, on était autorisé à soutenir cette opinion, car on ne connaissait aucun monument qui prouvât le contraire. Cependant Winkelmann avait assuré positivement avoir découvert un châssis avec des tables de verre à une fenêtre d'une maison d'Herculanum. Les commentateurs ont mieux aimé passer sous silence ce fait si positif (3), que de l'accepter comme un document irrécusable. D'une autre part, le célèbre antiquaire allemand a publié et décrit, après Bellori, une peinture antique trouvée dans les bains de Faustine, où il a cru voir un châssis garni de vitres transparentes. Nous concevons, comme M. Langlois (4), qu'on

(1) Voyez Phil., *Opera græco-latina*. Paris 1640. Ex. sig. Gelenii et aliorum interp., p. 1042.

(2) Bellier. *OEuvres de Philon*. Paris, 1588, in-8°, p. 527.

(3) Monum. inédit., f° 17, t. 1, p. 267. « Ma de' frammenti d'invetriati e di tavole di vetro non ancora messe in opera, ne sono stati scoperti vicino a un' apertura di finestra, in una casa di quelle dell' antico Ercolano. »

(4) *Essai sur la peinture sur verre*. Rouen, 1832, in-8°, p. 5.

n'attache pas une grande importance à ce document. Mais nous ne comprenons pas qu'on se livre à des dénégations sans fondement et à des discussions oiseuses en présence de faits que tout le monde peut vérifier de ses yeux. Winkelmann a eu raison de dire qu'il avait vu des vitres antiques; car, depuis lui, on en a découvert une assez grande quantité. Gell dit positivement, qu'on a recueilli à Pompeï quelques croisées dont plusieurs étaient vitrées (1). Mazois, un des érudits modernes les plus éclairés, un de nos architectes les plus éminents, a pu vérifier la chose en maintes circonstances, comme toutes les personnes qui ont visité Pompeï, Herculanum et le musée de Naples. « Si la question, dit-il, de l'emploi des vitres chez les anciens était encore douteuse, nous trouverons dans cette salle un témoignage propre à la résoudre. Les siècles y ont conservé un châssis vitré en bronze, qui détermine non-seulement la grandeur et l'épaisseur des vitres employées, mais encore la manière de les ajuster... On voit que ces vitres étaient posées dans une rainure et retenues, de distance en distance, par des boutons tournants qui se rabattaient sur les vitres pour les fixer. Leur largeur est de vingt pouces environ sur vingt-huit de haut, et leur épaisseur de deux lignes (2). Il ajoute ailleurs (3), que l'on conserve au musée des Studj à Naples plusieurs beaux échantillons des carreaux de verre trouvés à Pompeï, et qu'il en possède lui-même quelques fragments, qui peuvent être comparés aux plus belles vitres des modernes. »

Les détails dans lesquels nous venons d'entrer sont concluants, et l'on est bien forcé d'admettre que, dès les premiers siècles de l'ère chrétienne, les Romains se sont servis de vitres pour clore les fenêtres. Nous ferons observer seulement que les ouvertures dans les maisons latines étaient rares et étroites, et que l'emploi du verre n'excluait pas l'usage des pierres spéculaires, telles que l'albâtre, le talc, et la *lapis phengitès*, que l'on découvrit en

(1) *Vues des ruines de Pompeï*, par Gell, publiées en anglais sous le titre de Pompeiana. Paris, 1827, in-4°.

(2) *Ant. de Pompeï*, 3e partie, p. 77. 1812-1827. F°

(3) *Ant. de Pompeï*, 1re partie, p. 54.

Cappadoce et en Espagne, sous le règne de Néron (1). Quand les fenêtres n'étaient pas closes avec ces matières, c'était par des espèces de treillages, *transennæ*, analogues à nos jalousies, ou par des planchettes disposées comme les abat-vent de nos clochers. Souvent la fenêtre était garnie d'une matière translucide ; on se préservait alors contre les ardeurs du soleil en tirant des rideaux, *vela*, devant les fenêtres (2). Il est probable que ces voiles n'étaient pas simplement blancs, mais qu'ils étaient souvent ornés de dessins en couleurs, qui auront pu donner plus tard l'idée de la peinture appliquée au verre des fenêtres.

Du reste, nous avouons que, quand bien même nous n'aurions pas de monuments pour donner à notre opinion la certitude de la vérité, nous aurions été conduit par induction à penser que les anciens devaient avoir eu connaissance des vitres. Il nous semble impossible qu'alors qu'on couvrait de pièces de verres colorées les murailles et les plafonds, et que les pavés brillaient de l'éclat des mosaïques, on n'ait pas songé à clore avec le verre les ouvertures qui livraient passage au jour dans les appartements. Nous dirons plus, c'est que nous sommes très-porté à admettre que les Romains, par cela même qu'ils fabriquaient difficilement le verre blanc, aient dû employer souvent aux fenêtres le verre de couleur. Il devait en être ainsi encore, pour qu'il y eût de l'harmonie dans l'ensemble de la décoration de l'édifice, en général couvert de peintures.

A partir de la fin du quatrième siècle, il est souvent question des vitres dans les auteurs grecs et latins. Saint Jean-Chrysostôme parle, en différents endroits de ses ouvrages, de hautes fenêtres en verre de diverses couleurs (3). Saint Jérôme (4) décrit aussi des fenêtres fermées avec des lames de verre. Lactance

(1) Pline, ch. 36.

(2) On lit dans Juvénal :

> . . . . . . Claude fenestras
> Vela tegant rimas...

(3) *Oper.*, t. 7, p. 334.

(4) Voyez Du Cange, *Gloss.*, au mot *Vitræ*. Il dit, d'après saint Jerôme. *Fenestræ quæ vitro in tenues laminas fuso obductæ erant.*

est plus explicite encore, quand il dit que notre âme voit les objets par les yeux du corps comme par des fenêtres garnies de verre translucide ou de pierre spéculaire (1). Ce furent surtout les basiliques chrétiennes que l'on décora de vitrages colorés. Les poëtes chrétiens se plaisent à célébrer cette invention, et tous s'accordent à vanter l'effet que produisent ces verres au soleil levant. Prudence, dès le quatrième siècle, parle des vitraux dont était enrichie la basilique de Saint-Paul, hors les murs, à Rome. « La magnificence de ce temple, dit-il, est toute royale. Le prince pieux qui l'a consacré en a fait peindre les voûtes à grands frais, et l'a revêtu de lambris dorés afin que la lumière du jour repétât les feux de l'aurore. Dans les fenêtres cintrées se déploient des vitraux de diverses couleurs : ainsi brillent les prairies ornées des fleurs du printemps (2). » Une inscription, placée à Sainte-Agnès, apprend que cette basilique, rebâtie par l'empereur Honorius, était décorée de vitraux qui produisaient le plus magnifique effet (3). Au sixième siècle, Sainte-Sophie de Constantinople reçut également des verres de couleur. Paul le Silentiaire parle avec admiration de leur éclat

(1) Lact., *de Opificio Dei*, c. 8. « Verius et manifestius est mentem esse, quæ per oculos ea quæ sunt opposita transpiciat, quasi per fenestras, *lucente vitro* aut speculari lapide, obductas. » Cité par D. A. Nixon, *Trans. phil.*, t. 50.

(2) Voyez les notes sur Prudence du père Chamillard, et C. Fea. Not. sur Winkel., *St. del arte* 83, p. 28, 209.

Regia pompa loci est ; princeps bonus has sacravit arces
Lutisque magnis ambitum talentis.
Bracteolas trabibus sublevit, ut omnis aurulenta
Lux esset intùs ; seu jubar sub ortu
. . . .
Tum camuros hyalo insigni varie cucurrit arcus :
Sic prata vernis floribus renident.

(3) Voici cette ancienne inscription, telle que l'a transcrite Ciampini, *Vet. mun.*, t. 2, p. 105 :

Aurea concisis surgit pictura metallis,
Et complexa simul clauditur ipsa dies.
Fontibus e niveis credas aurora subire,
Correptas nubes ruribus aurora rigans.
Vel qualem inter sidera lucem profert irim
Purpureusque pavo ipse colore nitens.

au soleil levant (1). Procope dit qu'il semblait que le jour prît naissance sous les voûtes du temple (2). D'après cela, on ne peut nier que ces verres ne fussent colorés; s'ils eussent été simplement translucides, il est certain que les écrivains n'auraient pas trouvé matière à d'aussi poétiques descriptions.

Mais on ne se servait pas de vitres colorées qu'en Grèce et en Italie. Cet usage dut se répandre très-promptement en France. Nous savons, en effet, par Pline, que, de son temps, l'art de la vitrification avait pris un très-grand développement dans les Gaules, et il est probable qu'il y a parcouru les mêmes phases qu'en Italie (3). Toujours est-il qu'au sixième siècle les écrivains nous montrent les fenêtres des basiliques chrétiennes garnies de vitres qui devaient être colorées. Grégoire de Tours nous apprend qu'en 524 les soldats de Théodose pénétrèrent dans l'église de Saint-Julien de Brioude, par une fenêtre dont ils brisèrent le vitrage (4). Ailleurs, il raconte qu'un voleur, n'ayant pu entrer dans une église, se contenta d'en détacher les châssis garnis de vitres (5); et, à ce propos, P. Le Vieil fait observer qu'il est probable que ces vitres étaient de couleur, pour qu'elles aient pu tenter la cupidité du voleur. Saint Fortunat, évêque de Poitiers, et contemporain de Grégoire de Tours, vante aussi dans plusieurs endroits de ses poésies l'éclat des verrières colorées. C'est ainsi, par exemple, qu'en décrivant Notre-Dame de Paris, construite par Childebert, il vante l'effet que produisait sur les murs et sur les voûtes la lumière décomposée par les vi-

(1) Voyez, dans Du Cange, *Hist. Byzant.*, t. 2, p. 39. *Descript. urb. Cpolis*, les citations qu'il traduit de Paul le Silentiaire. Pour la coupole, nous lisons : « Dorsis autem dispertita quinquefariam separata ac divisa lucis receptacula (*concha*) aperit, levioribus vitris operta, per quorum medium belle coruscans ingreditur aurora. » (Ad vers. 274.)

(2) Non extrinsecus collustrari à sole locum, sed ibi nasci fulgorem diceres, tanta est effusa templo lucis copia.

(3) Pline, c. 36, § 66 : « Jam vero per Gallias, Hispaniasque simili modo urnæ temperatur. »

(4) L. 6, c. 10. « Ascendentes per eum, effracta vitrea, ingressi sunt. »

(5) L. 1, c. 59. « Fenestras ex more habens (*ecclesia*) quæ vitro lignis incluso clauduntur. »

traux aux premieres approches de l'aurore (1). Il célèbre également les verrières des basiliques de Saint-Martin de Tours et de la Sainte-Vierge à Bordeaux. Saint Philibert, fondateur de Jumièges, fit garnir de vitres les bâtiments claustraux de cette abbaye (2). Saint Ouen, dans la Vie de saint Eloi, parle également des verrières. L'art de composer les vitraux était donc à cette époque très-répandu en France. Les évêques saint Wilbrid (3), et saint Benoît Biscop (4), furent les premiers à encourager l'usage des vitres en Angleterre, et, pour cela, ils firent venir des ouvriers de France. A la même époque, saint Anchaire et saint Rambert, apôtres de Suède et de Danemark, répandirent le goût des vitraux dans ces contrées. On voit, par ces quelques indications, que l'art de la vitrerie avait fait d'immenses progrès en France.

Nous aprenons, par les monuments, que les pièces de verre disposées pour clore les fenêtres, étaient rassemblées suivant plusieurs procédés. A ce propos, Felibien nous dit (5) : « Les anciens ayant connu l'utilité du verre pour un tel usage, l'on s'en est servi au lieu de ces sortes de pierres (les spéculaires), faisant d'abord de petites pièces rondes comme celles qu'on appelle *cives*, qui se voient encore en certains endroits, lesquelles on assemblait avec des morceaux de plomb refendus des deux côtés, pour empêcher que le vent ni l'eau ne pussent passer. Voilà de quelle manière les premières vitres de verre blanc ont été faites. Or, comme l'on faisait, dans les fourneaux des verriers,

(1) Carm., l. 2, § 11 :

Prima cepit radios vitreis oculata fenestris
Artifices manu clausit in arce diem,
Cursibus auroræ vaga lux laquearia complet,
Atque suis radiis sine sole micat.

(2) Carm., l. 10, § 11 :

Nunc placet aula decens patulis oculata fenestris,
Quo noctis tenebris clauditur arce dies.

(3) « Misit legatarios in Galliam qui vitri factores, artifices Britannis catenus incognitos, ad cancellandos ecclesiæ porticumque et cœnaculorum ejus fenestras abducerent. » Beda, *de Werimulensi mon.*, l. 1, c. 5; et Muratori, *Antiq. Ital. medii ævi*, t. 2, pag. 24, col. 32.

(4) « Artifices lapidearum et vitrearum fenestrarum primus in Angliam ascivit. »

(5) Felibien, *Principes d'archit.*, 1676, in-4°, p. 211.

du verre de plusieurs couleurs, on s'avisa d'en prendre quelques morceaux pour mettre aux fenêtres, les arrangeant par compartiments, comme de la mosaïque, ce qui fut l'origine de la peinture qu'on a faite ensuite sur le verre. » Quelquefois, ainsi qu'on en a vu des exemples dans les contrées méridionales, les fenêtres étaient closes avec des tablettes de marbre percées de trous ronds ou carrés, auxquels on adaptait des pièces de verre. On employa encore des châssis de menuiserie, évidés comme l'indiquent ces mots d'un passage de Grégoire de Tours, que nous avons cité : « Vitro tignis incluso. » Nous voyons ensuite l'abbé Didier employer des armatures de fer et des châssis de plomb pour les verrières dont il décora le sanctuaire, la nef et le portail de l'église de l'abbaye de Mont-Cassin, tandis que les fenêtres des bas côtés étaient en plâtre dur, percé à jour et rempli de pièces de verre (1).

Les auteurs ne sont pas d'accord sur l'époque où l'on a commencé à disposer les verres teints pour en composer des sujets, et à appliquer à leur surface des couleurs vitrifiables. Suivant Le Vieil, il faudrait fixer l'art de la peinture sur verre au commencement du onzième siècle. M. Lenoir a partagé cette opinion, ainsi que M. Langlois. Nous ne parlons pas des autres écrivains qui ont traité cette matière, car leur travail n'est qu'une compilation des ouvrages des trois auteurs que nous venons de nommer. M. Éméric David, un érudit zélé et plein de sagacité, s'exprime, à ce sujet, comme il suit : « Le règne de Charles le Chauve, ou celui de Louis le Débonnaire, nous offrent un fait très-mémorable, c'est l'invention de la *peinture sur verre*... L'historien du monastère de Saint-Bénigne de Dijon, qui écrivait vers l'an 1052, assure qu'il existait encore, de son temps, dans l'église de ce monastère un très-ancien vitrail représentant le mystère de

(1) Leon. ostiensis Operum, l. 3. c. 27 (éd. de 1603, par. in-4°, p. 6 et 5, et c. 31, p. 613) : « Fenestras omnes navis et tituli plumbo ac vitro compactis tabulis ferroque connexis inclusit. .illas quidem fenestras quæ in navi sunt plumbo simul ac vitro, compactis tabulis ferro ligatis inclusit... Porro in frontispicio ecclesiæ ipsius fenestras tres unamque in absida simili decore perfici jussit..... Quæ vero in lateribus utrinsque porticus sunt (*fenestræ*) gypseas quidem, sed æque pulchras effecit. »

sainte Paschasie, et que cette peinture avait été retirée de la vieille église, restaurée par Charles le Chauve. Il faut croire, par conséquent, que ce monument rustique et élégant, suivant les expressions de la chronique, datait au moins du règne de l'empereur, mais il ne saurait remonter beaucoup au delà (1). » Pour nous, nous adoptons l'opinion de M. Emeric David. Ce savant s'est appuyé sur un document que ne connaissaient pas ses prédécesseurs. Il avait de plus, pour lui, l'autorité d'un écrit très-curieux dont on n'avait pas songé à faire usage en France : nous voulons parler du livre du moine Théophile, que nous avons cité déjà. Les passages où Théophile traite de la peinture sur verre ont été parfaitement compris et résumés par M. Emeric David. Voici comment il s'exprime : « Il ne faut pas croire cependant, dit-il, qu'ils ne fussent parvenus (au onzième siècle) qu'à tracer des hachures en noir sur des verres de diverses couleurs. Ils peignaient également sur du verre teint et sur du verre sans couleur. Dans le premier cas, ils exprimaient les formes des corps par des traits et des hachures, qui offraient tantôt des tons noirs ou bleuâtres, tantôt deux et jusqu'à trois nuances de la teinte fondamentale ; dans le second, ils épargnaient convenablement le fond pour ménager des clairs, et ils formaient ensuite les traits et les hachures, ou avec des tons noirs, ou avec des nuances de la teinte principale, de même que dans l'opération

(1) Em. David, *Hist. de la Peinture*, éd. in-18, 1842, p. 79. « Quædam vitrea antiquitus facta, et usque ad nostra perdurans tempora, eleganti præmonstrabat picturâ. (*Chron. S. Benig. Div.*, ap. *Spicil.* D'Achery, t. 2, p. 383, col. 2.) « Tout porte à croire que ce vitrail peint est un des premiers de ce genre, qui aient existé. Si l'art de peindre les vitres des fenêtres eût été connu au temps de Charlemagne et des papes Adrien Ier et Léon III, ces princes l'auraient certainement mis en œuvre. Léon III ne se serait pas contenté d'employer à Saint-Jean-de-Latran du verre de couleur (*Fenestras de absidâ diversis coloribus conclusit.* Anast. Bibli., in vit. Leon III sub an. 795). Les poëtes contemporains n'auraient pas manqué de célébrer cette invention si remarquable. L'auteur anonyme qui nous a laissé un traité écrit en latin sur l'art de teindre le verre, de le dorer, etc., et que Mabillon et Muratori croient être contemporain de Charlemagne, cet auteur notamment en aurait parlé, et l'on ne voit dans son ouvrage rien qui s'y rapporte. (Apud Muratori, *Ant. Ital. med. æv.*, t. 2, diss. 24, col. 365; et Mabillon, *Mus. ital.*, t. 1, p. 188.)

précédente. Les couleurs étaient puisées dans des verres teints réduits en poudre avec des préparations métalliques, et elles s'incorporaient au feu avec la matière qui servait de support (1). » Or, nous ferons observer que Théophile écrivait sur la fin du dixième siècle, et qu'il ne parle pas de la peinture sur verre comme d'une invention nouvelle. Il paraît cependant, d'après ses paroles, que cet art était spécialement cultivé dans notre pays. « Je te dirai, écrit-il, ce que pratique la France dans la fabrication de ces précieux vitraux qui ornent les fenêtres. » Ailleurs il parle encore de l'habileté de nos ouvriers pour travailler le verre de couleur propre à former des vitraux (2). Ces deux passages nous semblent prouver que nous pouvons regarder, pour ainsi dire, ce genre de peinture comme une invention nationale. Nier qu'il y ait eu des vitraux avant le douzième siècle, parce que d'autres écrivains contemporains

(1) Voici le passage de Théophile, dont nous avons parlé. — *De colore cum quo vitrum pingitur.* — « Tolle cuprum tenue percussum, comburens in parvula patella ferrea donec pulvis omnino sit, et accipe particulas viridis vitri et saphiri græci, terens singulariter inter duos lapides porfiriticos, et commiscens hæc tria simul, ita ut sit tertia pars pulvis, et tertio vidide, tertiaque saphirum, teres pariter super ipsum lapidem cum vino vel urina diligentissime, et mittens in vas ferreum sive plumbeum, pinge vitrum cum omni cautela secundum tractus qui sunt in tabula. Quod si litteras in vitro facere volueris, partes illas cooperies omnino ipso colore, scribens eas caudæ pincelli. — Cap... *De ornatu picturæ in vitro.* Umbras et lumina vestimentorum, si studiosus fueris in hoc opere, poteris eodem modo facere, sicut in pictura colorum, tali modo. Cum feceris tractus in vestimentis ex colore prædicto, sparge eum cum pincello ita ut vitrum fiat perspicax in ea parte, qua luminum facere consuevisti in pictura, et idem tractus, in una parte sit densus in altera levis, atque levior cum tantâ diligentia discretus, quasi videantur tres colores appositi. Quem ordinem etiam observare debes infra supercilia et circa oculos atque nares et mentum, ac circa facies juvenum, circa pedes nudos et manus et reliqua membra nudi corporis, sitque species picturæ composita colorum varietate. » Puis l'auteur indique la manière de peindre les champs, les arbres, les feuilles, etc. Dans d'autres chapitres, il apprend les procédés que suivaient les peintres verriers dans la préparation de leurs travaux.

(2) Inveniuntur etiam vascula diversa eorumdem colorum quæ colligunt Franci, in hoc opere peritissimi, et saphireum quidem fundunt in furnis suis, addentes ei modicum vitri clari et albi et faciunt tabulas saphiri pretiosas ac satis utiles in fenestras; faciunt etiam ex purpura et viridi similiter. » Cap. 11.

n'en parlent pas, c'est se servir d'une preuve négative qui n'a aucune valeur en présence des témoignages réunis de la chronique de Saint-Bénigne et du moine Théophile. Quant à l'art de peindre le verre avec des couleurs vitrifiables, nous avons donné précédemment la preuve que les Grecs et les Romains le connaissaient : c'est là un fait qu'il faut bien accepter. Nous n'ignorons pas que l'on n'a point recueilli de monuments de peinture sur verre antérieurs au onzième siècle, ou mieux au douzième siècle. Cette objection ne nous semble pas grave. Il n'y a rien d'étonnant, en effet, que les vitres fabriquées à une époque si reculée aient été brisées, comme les verres teints, disposés en mosaïques, qui décoraient les premières basiliques chrétiennes. Les églises antérieures, au onzième siècle, sont d'ailleurs bien rares en France, et celles qui ont échappé à la destruction sont si mutilées, que nous ne devons pas être étonné de ne plus y retrouver les verres primitifs qui en garnissaient les fenêtres. D'après ce que nous avons dit, on voit que le principe de la peinture sur verre se retrouve dans l'emprunt fait, d'une part, aux édifices antiques de leurs clôtures vitrées, de l'autre, aux mosaïques composées de petits cubes en verre coloré pour reproduire des sujets religieux (1).

CHAPITRE PREMIER. — *Douzième siècle.*

On remarque, dans le premier âge de l'art dont nous nous occupons, que les vitraux se composaient de verres teints ou incolores, qui faisaient comme le fond du tableau, et de couleurs appliquées au pinceau et cuites à la moufle (2), qui servirent à marquer les ombres, à indiquer les plis des draperies, à modeler les chairs, à dessiner les ornements, à donner, en un mot,

(1) Charles Lenormant, *Revue française*, juillet 1828.

(2) Felibien a avancé que primitivement on peignit les verres avec des couleurs détrempées à la colle, et qu'on renonça à ce procédé quand on eut reconnu que ce genre de peinture ne pouvait résister aux injures de l'air. C'est là, comme le fait observer Le Vieil, une conjecture très-hasardée et qu'aucun document ne vient justifier. Cependant il se pourrait que Felibien eût dit vrai ; car on vient de découvrir à la Sainte-Chapelle des verres peints de cette manière.

une imitation de la nature. Les couleurs appliquées ainsi sont presque toujours des gris, des bruns ou des noirs, sans éclat. Les verres teints dans la masse sont d'un ton magnifique et sont colorés en rouge, en jaune, en vert, en bleu ou en violet. En général, les peintres n'employaient, comme on voit, que des verres rehaussés de couleurs primitives, et repoussaient ces couleurs pâles et composées, qui ne produisent que des effets criards. Pour donner plus de solidité aux tons qu'ils voulaient avoir, ils repassaient au four leurs verres teints, et ils obtenaient ainsi des verres dépolis légèrement sur une de leurs faces. A la suite de cette opération, les verres, au lieu d'être tout à fait plans, étaient ondulés, ou, pour nous servir d'une expression technique, gondolés. De tout cela, il résultait qu'ils étaient moins diaphanes. et offraient des teintes plus puissantes et aussi plus harmonieuses. Ce sont là des détails importants que nos artistes ne doivent pas négliger dans leur restauration de nos anciens vitraux.

En général, les verrières du douzième siècle n'offrent qu'un assemblage de pièces de verre de petite dimension, reliées par des tiges de plomb qui dessinent les principaux motifs de la peinture, tandis que l'ensemble de la verrière est solidifiée par une armature en fer.

Sur la manière dont on procédait pour faire les vitraux, nous avons l'autorité du moine Théophile, qui en donne les détails. C'est le même procédé qu'indique Le Vieil. On commençait par disposer un *carton* de la dimension de la fenêtre; en général, c'était une table de bois sur laquelle l'artiste indiquait, par un trait, le contour des figures et des ornements; ce trait dessinait la configuration des pièces dont se composait le vitrail; un second carton semblable était découpé en autant de parties qu'il devait y avoir de fragments de verre. Par ce moyen, on donnait à l'ouvrier un modèle d'après lequel il devait tailler ses tablettes de verre. Cette taille des vitres était une opération assez difficile, car on ne s'est servi du diamant qu'au seizième siècle. « On employoit à cet effet, dit Le Vieil, une pointe d'acier ou de fer trempé très-dur, que l'on promenoit autour du trait, en appuyant assez fort pour qu'elle fît impression dans le verre; on humectoit ensuite légèrement le contour entamé; on appliquoit, du côté opposé, une

branche de fer rougie au feu, qui ne manquoit pas d'y former une *langue* ou fêlure, qui, par l'activité de la chaleur du fer, se continuoit autour de la partie entamée. Alors, au secours d'un petit maillet de buis ou autre bois très-dur, dont on frappoit les contours de la pièce de verre tracée, elle se détachoit du fond sur lequel elle l'avoit été... S'il restoit du superflu, on l'enlevoit avec une espèce de pince ou des griffes de fer, ou, comme nous l'appelons à présent, un *gresoir* ou *égrisoir* (1). » On dessinait, comme nous l'avons dit, les traits du visage, les plis des draperies et les lacis avec une couleur vitrifiable; et l'on passait les pièces de verre à la moufle. On assemblait ensuite ces petites pièces sur le premier carton, dans leur ordre, comme les pièces d'un jeu de patience, ou sur un troisième carton suivant Le Vieil, et on les réunissait dans des liens de plomb à double rainure, de manière à former le panneau qui devait clore la fenêtre. Il est certain, d'ailleurs, que ces cartons se conservaient dans les corporations des peintres-verriers; car on retrouve, dans des pays différents, les mêmes sujets reproduits sur les vitraux.

Ce procédé a été en vigueur jusqu'à la fin du quinzième siècle. A cette époque, comme on le verra, il s'est opéré une révolution dans l'art de la verrerie qui a changé sur plusieurs points les moyens de fabrication.

Les plus anciens vitraux que nous possédions aujourd'hui en France ne remontent pas au delà du douzième siècle. Ils sont assez faciles à reconnaître. La partie supérieure du panneau se termine en ogive, quelquefois en plein cintre. Les compositions, empruntées à l'Ancien ou au Nouveau Testament et aux légendes chrétiennes, sont comprises dans des cartouches circulaires, elliptiques, ou de trois à quatre lobes et disposées en sautoir. Elles se détachent sur un fond mosaïque réticulé où domine toujours le bleu avec des baguettes rouges, et plus rarement sur un fond rouge réticulé avec des baguettes bleues. Les angles du réseau présentent des fleurons ou petites rosaces. Le panneau est encadré dans une bordure souvent perlée, et qui offre ou des entrelacs ou des combinaisons de rinceaux dans le goût

(1) Voyez *Leç. de phys. expér.*, par l'abbé Nollet, t. 4, p. 349.

byzantin. Ces arabesques sont, en général, très-élégantes ; pour chaque couleur, il y a une tablette de verre, ce qui fait que chaque panneau se compose d'une grande quantité de pièces de rapport.

Les figures des sujets sont de très-petites dimensions. Par leur style elles appartiennent à l'art byzantin. En général elles sont trapues, d'un dessin roide et incorrect. La légende commence toujours par le bas et se développe de droite à gauche en montant.

On voit des vitraux du douzième siècle à Saint-Maurice, et à Saint-Serges d'Angers, dans les églises de la Trinité à Vendôme, de Saint-Père à Chartres, et peut-être à l'abside de la cathédrale de Bourges. Les plus curieuses verrières de cette époque, celles dont la date est certaine, se trouvent au chevet de l'église de l'abbaye de Saint-Denis. Elles ont été exécutées par les ordres de l'abbé Suger. Il fallait que l'art de la peinture sur verre eût alors bien dégénéré en France, puisque Suger, comme le dit le chroniqueur de Saint-Denis, « fut obligé de rechercher avec beaucoup de soin des faiseurs de vitres, et de les faire peindre avec des matières exquises, par les mains des plus habiles maîtres des nations étrangères (1). » Ces vitraux lui coûtèrent des sommes énormes. Les maîtres verriers qu'il employa lui persuadèrent qu'ils s'étaient servis de saphirs pour teindre le verre, ainsi qu'il nous l'apprend lui-même dans le livre où il rend

(1) Nous lisons au liv. 22e du moine Guillaume : « Vitrearum etiam novarum præclaram varietatem ab ea prima quæ incipit a stirpe Jesse, in capite ecclesiæ, usque ad eam quæ superest principali portæ, in introitu ecclesiæ, tam superius quam inferius, *magistrorum multorum de diversis nationibus* manu exquisita depingi fecimus. » Nous savons, d'une autre part, qu'une reine d'Angleterre avait envoyé des vitraux à la comtesse de Dreux pour l'église de Braine le Beaumont (1153), attendu disaient les chroniques, qu'on n'en fabriquait plus en France. Cette circonstance nous explique encore comment il se fait que nous n'ayons plus de verrières dans notre pays antérieures au douzième siècle. Peut-être cette décadence arriva-t-elle parce que les abbés regardèrent les vitraux peints comme pouvant être la cause d'une distraction à leur vie contemplative. C'est ce qu'explique l'art. 82 des capitulaires de l'ordre de Citeaux (1134), ou il est dit : *Vitræ albæ fiant et sine crucibus et picturis.*

compte de son administration abbatiale (1). Le Vieil a prétendu que les ouvriers étrangers appelés par Suger devaient être des Anglais et des Allemands. Nous ne pouvons en aucune façon partager cette opinion. Le style byzantin qui caractérise les ornements des vitraux de Saint-Denis, l'effet de leurs couleurs qu'on ne peut comparer qu'à celui des tapis orientaux, ce que nous savons d'ailleurs de l'habileté des Grecs à travailler le verre, tout nous semble prouver que, comme Charlemagne, Suger avait employé des ouvriers appartenant à l'école byzantine. Avant la révolution, il y avait à Saint-Denis un grand nombre de ces vitraux, mais on en a brisé la majeure partie; ceux qui restent ont été sauvés par M. Alex. Lenoir, qui les avait disposés dans le musée des Petits-Augustins. Aujourd'hui ils sont replacés aux fenêtres mêmes qu'ils occupaient du temps de l'abbé Suger. En les considérant, on peut juger que jamais on a mieux compris l'art de la peinture sur verre qu'au douzième siècle. Chaque verrière n'était alors qu'une grande mosaïque transparente, qui décomposait la lumière comme un prisme, brillait des plus vives couleurs, et répandait dans l'intérieur des édifices un jour mystérieux qui ajoutait à l'effet grandiose que produisent toujours sur l'imagination nos vieilles basiliques. Dans le principe, la peinture sur verre n'est pas une œuvre à part comme au quinzième siècle; elle fait partie intégrante de la construction, et n'a pas d'autres prétentions que de contribuer à l'effet de la conception de l'architecte. Aussi l'artiste ne tend-il pas à reproduire la nature exacte et réelle. Il cherche tout simplement un agencement de couleurs agréable pour les yeux. C'est ainsi que dans les vitraux de Saint-Denis vous verrez les constructions représentées avec des couleurs de fantaisie ; il y a un panneau où l'on voit des chevaux pourpres, verts, etc.; tant il est vrai que le peintre ne se préoccupait que de l'harmo-

(1) *De administ. Sug. abb.*, ap. M. Felibien, *Hist. de l'abbé de Saint-Denis*, pièces justif., 2e part., p. 186 : « Unde quia magni constant mirifico opere, sumptuque profuso vitri vestiti, et saphirorum materia, tuitioni et refectioni earum etc... » Les mots *vitri vestiti* nous semblent indiquer que ces verres étaient peints avec des verres de couleur porphyrisées, comme l'indiquent Eraclius et le moine Théophile.

XIIe Siecle. Medaillon tire d'un vitrail de l'Abbaye royale de Saint-Denis.

Digitized by Google

LE CABINET DE L'AMATEUR ET DE L'ANTIQUAIRE.

Tome II année 1843, page 97.

XIII^e Siècle. Type de figure (Bourges).

Digitized by Google

nie des tons. Il est plutôt décorateur intelligent que dessinateur habile. C'est le cas de dire que la forme est sacrifiée au fond, et que les détails se perdent heureusement dans l'effet général. Enfin, ajoutons que les teintes des verres du douzième siècle n'ont rien de trop éclatant, et cela en raison de leur épaisseur, de leur puissante coloration et des diverses préparations que nous avons indiquées plus haut : nos verres actuels, bien au contraire, sont si transparents et teints avec des couleurs si limpides, qu'ils fatiguent l'œil.

Nous avons choisi, comme spécimen de l'état de la peinture sur verre au douzième siècle, la portion du vitrail de Saint-Denis, sur laquelle l'abbé Suger est figuré, la crosse abbatiale à la main, et dans l'humble posture d'un chrétien qui intercède la vierge Marie ; et un médaillon, tiré du même vitrail, offrant une allégorie biblique : *L'Autel sorti de l'Arche d'alliance s'appuie sur la croix du Christ, où la Vie vient mourir.* On lit, en effet, aux deux côtés de Dieu soutenant la croix de son Fils, l'inscription suivante :

FEDERIS EX ARCA XPI SISTITUR ARA
FEDERE MAIORI WLT IBI VITA MORI.

« Les quatre évangélistes, dit M. de Lasteyrie, représentés par leurs symboles, entourent l'emblème de la rédemption. Enfin, entre les quatre roues qui supportent l'arche sainte, on lit encore : VADRIG. AMINADAB, par allusion, sans doute, à ce verset de la Bible : *Nescivi : anima mea conturbavit me propter quadrigas Animadab* (1). Ce tableau, remarquable par sa composition toute symbolique, ne l'est pas moins sous le rapport de l'exécution. Rien n'est plus gracieux, ni plus riche que ces ornements dont le peintre a couvert la croix de Jésus-Christ et une partie de l'arche sainte ; genre d'ornements qui s'obtenait, du reste, bien facilement en ménageant un dessein quelconque dans la couche de couleur vitrifiable dont on revêt un morceau de verre coloré dans la masse. » Nous ferons remarquer, de plus, que le fond de

(1) *Cant. des cant.*, chap. 6, vers. 11. — MM. Martin et Cahier (*Vitraux de Bourges*, page 125) pensent que ces mots ont du rapport avec l'esprit jaloux qui animait la Synagogue contre les progrès que faisait la foi nouvelle.

ce médaillon est bleu, que la bordure est rouge, jaune et bleue, la croix verte, et enfin que tous ces tons ont une grande solidité.

Chapitre II. — *Treizième siècle.*

Au treizième siècle, la peinture sur verre ne s'éloigne pas de sa destination originelle. C'est encore une mosaïque transparente, éblouissante des couleurs les plus vives et les mieux appareillées. La disposition des verrières légendaires à cartouches sur un fond réticulé à bordures en lacis, avec enroulement de feuillages, reste la même qu'au siècle précédent. Les verrières de cette sorte sont le plus souvent disposées aux fenêtres des bas côtés et de l'abside. Pour les fenêtres de la maîtresse-nef qui a besoin de plus de jour, les artistes peignaient sur les vitraux des figures de proportions ordinaires, mais le plus souvent colossales, figures de saints, de prophètes, de patriarches, assises et sans indication de raccourci, qui remplissent le panneau aux dépens des fonds en mosaïque. Elles sont longues, roides, graves et drapées à plis serrés, à la manière byzantine. Quelquefois elles sont disposées dans une gloire elliptique. A leur pied on voit souvent, comme à la cathédrale de Bourges, une bande avec le nom du personnage représenté. Il y en a dont la tête est couronnée par une espèce de trèfle. En général, on retrouve dans ces figures le même goût et le même agencement que chez celles qui sont peintes ou sculptées dans les monuments du treizième siècle. Il arrive fréquemment que les lacis sont en grisailles avec des lignes de couleur, des fleurons, des trèfles ou des fleurs de lis. Les bordures montrent encore des galons perlés. Il arrive que ces mêmes lacis, comme le dit Le Vieil (1), « serpentent autour d'autres pièces d'un fond blanc, sur lequel paraissent comme brodés en or toutes sortes d'ornements à simples traits, peints en jaune, comme des fleurs, des fruits et des animaux ; l'exacte circulation de ces lacis est marquée, d'un côté par un trait noir et recuit sur le verre qu'ils bordent, de l'autre par le plomb qui joint ensemble les pièces de verre. » Les panneaux ont toujours la forme de

(1) *L'Art de la peint. sur verre*, p. 27.

l'ogive en lancette de cette époque : l'ouverture des fenêtres est divisée perpendiculairement par un ou deux meneaux ; quant à leur partie supérieure, elle est découpée de roses à trois, quatre ou cinq lobes, remplies par un médaillon légendaire ou ornées d'arabesques.

Toutes ces compositions sont si bien agencées, qu'elles ne présentent aucune confusion, malgré le grand nombre des pièces de verre dont chaque vitrail est formé. Les artistes se soumettaient à certaines exigences de la perspective, en donnant des tons plus vigoureux aux ombres des parties hautes qu'à celles des parties basses. Dans les sujets légendaires, les figures sont à peu près placées toutes sur le même plan comme dans un bas-relief, et ont la même valeur que les fonds, ce qui ramène l'effet général de la verrière à un principe d'unité qui fait un de ses premiers mérites (1).

On sait qu'au treizième siècle la France se couvrit des édifices religieux les plus magnifiques et les plus imposants qu'elle ait eus. Tous furent décorés de vitraux, dont il nous reste encore une grande quantité, et qui méritent tout l'intérêt des artistes. Le nombre des verreries devait être alors très-considérable. — Les verrières, d'ailleurs, revenaient à un prix fort modique. Nous voyons que, sous Philippe-Auguste, un vitrail coûtait 20 sous. Or, comme le sou de cette époque valait 0 fr. 9785, le vitrail était payé 19 fr. 56 c. (2).

Il est reconnu aujourd'hui que les voyages que l'on fit en Orient pour la conquête du saint sépulcre, eurent une influence marquée sur le goût de nos artistes. Nous trouvons une nouvelle preuve de ce fait dans l'ancienne décoration murale de la sainte Chapelle de Paris. Nous avons dit précédemment qu'en Perse, on ornait encore maintenant les murailles des édifices de plaques de verre peint, et que cette tradition remontait

(1) Voyez *Bulletin du Comité historique*, art. de M. Alb. Lenoir, t. 1, p. 56 et suiv.

(2) Voyez Brussel, *Nouvel examen des fiefs*, in-4°, 1717, t. 2, p. 139 ; et Fer. de Lasteyrie, *Hist. de la peint. sur verre*, en cours de publication. — Paris, in-f°.

jusqu'aux Phéniciens (1). Rien de semblable ne paraissait avoir été fait au moyen âge dans nos contrées occidentales. Or, il y a très-peu de temps, M. Duban, en exécutant les travaux de restauration qu'il dirige à la sainte Chapelle de Paris, a découvert que les murs inférieurs de cet édifice étaient, en grande partie, rehaussés de tablettes de verre fixées dans un mastic. Quelquefois ces verres sont incolores et peints par derrière de délicates arabesques; ailleurs les verres sont également blancs, mais peints à la détrempe et à teintes plates, et munis d'une feuille d'argent qui leur donne un beau reflet métallique. Il arrive, enfin, le plus souvent que les artistes dessinateurs ont employé des verres bleus, garnis par derrière d'une feuille d'argent, et ornés à leur face extérieure d'arabesques d'or. Il est certain que le dessin était indiqué au moyen d'une mixtion sur laquelle l'or était ensuite appliqué et restait adhérent. Toutes les parties planes, ménagées dans l'arcature qui règne tout autour de la nef, le listel supérieur des consoles qui supportent des statues à chaque travée, et le jubé étaient décorés de cette manière. Les pâtes de verr imittant les pierreries étaient aussi mises en œuvre à profusion. L'ogive de la porte en était même rehaussée. Cette disposition de pièces de verre qui remplaçait les mosaïques byzantines des premiers siècles de notre ère, est un fait très-curieux, et nous montre un élément décoratif des églises du moyen âge, jusqu'à présent tout à fait ignoré.

Avant de terminer ce chapitre sur la vitrerie du treizième siècle, nous allons indiquer les principaux monuments de la peinture qui appartiennent à cette époque. M. Langlois a donné la description de huit anciennes verrières que l'on voit à la cathédrale de Rouen. Elles offrent, dans des cartouches, divers sujets représentant la vie de saint Sever, de saint Julien le Pauvre, du patriarche Joseph, des scènes de la Passion et des légendes des saints. A Sainte-Radegunde de Poitiers, il y a des verrières composées les unes de lacis en grisailles, et les autres de médaillons légendaires, dont les cartouches se détachent sur un fond bleu ou rouge. Les grandes fenêtres de la cathédrale de Bourges sont

(1) Voyez la page 76 de notre travail.

XIII Siecle. Le roi SAINT-LOUIS (Cathédrale de Chartres).
Tire du grand ouvrage de M. DE LASTEYRIE. (Planche 26).

Digitized by Google

LE CABINET DE L'AMATEUR ET DE L'ANTIQUAIRE.

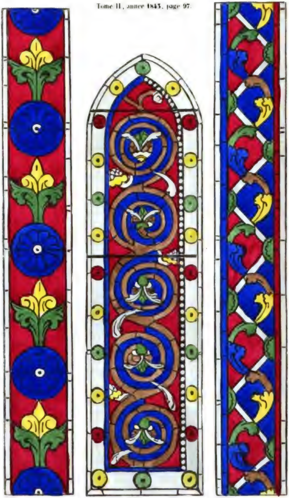
Tome II, année 1843, page 97.

XIII[e] Siècle. SAINT-MAURICE (Cathédrale de Strasbourg.)

Tiré du grand ouvrage de M. DE LASTEYRIE (Planche 17).

Google

Tome II, année 1843, page 97.



XIII[e] Siècle. Partie de galerie vitrée et bordures de la Cathédrale de Châlons-sur-Marne.

Digitized by Google

XIV^e Siècle. GUILLAUME DE HARCOURT, grand queux de France.
(Cathédrale d'Évreux).
Tiré du grand ouvrage de M. DE LASTEYRIE.

Digitized by Google

ornées de figures colossales, ou de grandeur naturelle. Les fenêtres de l'abside sont à sujets légendaires ; il se pourrait, comme nous l'avons dit, qu'elles datassent de la fin du douzième siècle. On compte quinze belles verrières à la cathédrale de Tours, seize à la cathédrale d'Angers ; à Notre-Dame de Chartres il y a cent quarante-six fenêtres offrant 1,359 sujets, parmi lesquels on remarque la représentation de vingt-huit corps de métiers, des figures historiques, et des sujets empruntés à l'Ancien et au Nouveau Testament. Nous citerons encore parmi les belles verrières du treizième siècle, celles de la sainte Chapelle à Paris, la représentation de saint Victor et de saint Maurice dans la cathédrale de Strasbourg, les vingt-neuf fenêtres de la nef et du sanctuaire à la cathédrale de Reims, et les panneaux de l'abside de la cathédrale de Clermont-Ferrand. Enfin on en voit encore dans les églises de Sens et du Mans. La plus belle rose que nous connaissions est celle du transsept méridional de Notre-Dame de Paris, qui offrait 85 médaillons à sujets. Le transsept nord à l'église de Soissons a aussi une rose de la même époque.

On voit que pour donner une idée des verres du treizième siècle, nous n'avions que l'embarras du choix. Nous avons préféré donner le panneau qui représente saint Maurice, dans la cathédrale de Strasbourg, parce que le costume militaire dont ce personnage est revêtu nous semble curieux, et le portrait équestre du roi saint Louis qui est figuré ainsi sur un des vitraux de la cathédrale de Chartres. La tête de femme, qui est reproduite ici, est tirée de la cathédrale de Bourges. Elle a la tête couverte d'une draperie verte, et montre comment les artistes appliquaient leurs couleurs vitrifiables pour imiter les plis des étoffes. Enfin, nous avons réuni sur une autre planche trois dessins de bordures, empruntés aux vitraux de la cathédrale de Châlons-sur-Marne. Parmi les couleurs qui sont employées, il n'y a que le rouge, le bleu, le jaune, le vert et le blanc. Ces divers dessins suffisent pour caractériser le goût des artistes qui ont peint les admirables verrières qui nous occupent dans ce chapitre.

Chapitre III. — *Quatorzième siècle*.

La peinture sur verre a parcouru les mêmes phases que les autres branches de l'art; c'est dire qu'au quatorzième siècle on ne retrouve plus aucune trace de l'influence romano-byzantine. L'exécution est en progrès : le dessin est plus correct. On cherche à copier la nature avec plus de fidélité, et l'on commence, ainsi que le fait observer Le Vieil, à tâter l'art du clair-obscur, des ombres et du reflet dans les ornements, comme dans les membres et les draperies des figures, qui auparavant n'avaient été peintes qu'au premier trait, et ensuite relevées par quelques hachures. Considérées comme des ouvrages d'art isolés, les verrières du quatorzième siècle sont supérieures à celles du siècle précédent. Leur exécution est plus savante sans être moins naïve. Mais au point de vue de la décoration monumentale, la peinture sur verre nous semble dégénérer dès le quatorzième siècle. Les tableaux sur verre de cette époque produisent un effet de beaucoup moins harmonieux et moins saisissant que les mosaïques transparentes des deux siècles précédents. On abandonne les médaillons légendaires semés dans les panneaux des fenêtres en ogive, et l'on préfère peindre des sujets religieux sans renoncer toutefois aux grandes figures de saints, de prélats, d'abbés, de prophètes, les unes debout, les autres agenouillées. Celles-ci s'élèvent sur une espèce de console en grisaille dans le goût architectonique de l'époque, et sont couronnées par un dais pyramidal découpé d'ogives, hérissée de clochetons et d'arcs-boutants, comme les dais de pierre qui abritent les statues aux portes des églises. Ces grisailles ont trop d'importance, et livrent passage à une trop grande quantité de lumière, circonstance qui nuit beaucoup à l'effet du tableau principal. Les fonds en mosaïques sont abandonnés, on leur préfère des fonds rouges ou bleus, unis et quelquefois déjà damassés. Les représentations architecturales jouent presque toujours un rôle important, même pour les sujets qui comportent plusieurs personnages. En général, on se sert de pièces de verre d'une plus grande dimension que par le passé, et l'on emploie moins de ces tiges de plomb qui

accentuaient si bien le dessin dans les verrières des siècles précédents. Il est clair que pour apprécier l'âge des vitraux, il faut tenir compte du costume des figures et du style des fenêtres qu'occupent les verrières. Il ne faut pourtant pas attacher une valeur absolue à cette dernière indication. Il arrive souvent que les vitraux sont beaucoup plus modernes que l'édifice où on les voit. Les légendes écrites sur les phylactères, ou dans des cartouches, au bas des figures, fournissent aussi un renseignement qu'il ne faut pas négliger.

Les vitres peintes ne servaient pas seulement à décorer les églises, on en garnissait aussi les fenêtres des édifices civils. Sauval nous apprend que les appartements royaux du Louvre étaient ornés de verrières qui représentaient des figures de saints sous des dais flamboyants et assises dans une espèce de trône. Le visage et les cheveux étaient, dans tous ces ouvrages, traités avec une rare finesse ; un encadrement de fleurons et de rinceaux circulait autour des panneaux et se détachait sur un fond d'une seule couleur. Les appartements occupés par les princes avaient aussi des vitraux sur lesquels étaient tracés le portrait de ces illustres personnages, leurs armoiries et leurs devises. Le plus souvent, cependant, ils offraient des fleurs de lis jaunes sur fond bleu. Il paraît que ces panneaux n'avaient guère plus de quinze pouces sur dix de largeur (1). Ainsi que le Louvre, les autres châteaux offraient des vitres peintes. C'était le plus grand luxe de l'époque. Chaque seigneur faisait reproduire de cette manière les portraits de sa famille et ses armoiries (2). Ces dernières, à partir du quatorzième siècle, servirent très-souvent de motifs pour orner les vitraux dans les églises comme dans les manoirs.

La peinture sur verre, au quatorzième siècle, avait pris une

(1) Il y avait quatre panneaux par croisée, chacun de ces panneaux coûtait 22 sous qui vaudraient aujourd'hui 11 fr. 88 c.; ce qui fait 47 fr 52 c. par croisée. Peut-être ne s'agit-il ici que d'une simple restauration.

(2) Jean de Berry, d'après Sauval, « fit rebastir magnifiquement le chasteau de Wincester (Bicêtre), l'enrichit de quantité de peintures; et pour dernier embellissement y adjousta des vitres en verre qui ne faisoient en ce temps là que de commencer à orner l'architecture des palais. »

grande extension, grâce aux encouragements et aux priviléges que leur accordèrent les rois de France (1). Charles V et Charles VII, par lettres patentes octroyées aux peintres-vitriers, les déclarent « francs, quittes et exempts de toutes tailles, aides et subsides, garde de porte, guet, arrière-guet et autres subventions quelconques. » Plus tard (1451) Charles VII confirma ces priviléges par lettres délivrées à Chinon, sur la requête de Henri Mellein, demeurant à Bourges, peintre-verrier, « dans sa personne, et dans celle de tous autres de sa condition, tant dans ladite ville de Bourges, qu'autres lieux de son royaume (2). » On conçoit que de telles faveurs aient été un puissant encouragement donné à l'art de la verrerie. Il y a plus, cet art était regardé comme si excellent, et l'on entourait de tant de considération ceux qui le pratiquaient, que les gens de condition noble ne compromettaient pas leur noblesse en s'y livrant. « Les ouvriers, dit Haudicquer, qui travaillent à ce bel et noble art sont tous gentilshommes, et ils n'en reçoivent aucuns qu'ils ne les reçoivent comme tels. Ils ont obtenu de grands et beaux priviléges au sujet de cet art ; mais le principal est celui de faire travailler et de travailler eux-mêmes sans déroger à leur noblesse. Les premiers qui les ont obtenus, suivant tous les historiens qui en ont parlé, sont les ouvriers des grosses verreries, et quoyque leur travail ne soit en usage que plusieurs siècles après celuy des petites verreries, il les ont néanmoins prévenus sur ce point d'honneur, qui fait un si grand mouvement parmy les hommes de cœur. Je diray à ce sujet que c'est une erreur populaire ou plutost parmy le vulgaire, de croire que l'art du verre anoblisse ceux qui le travaillent ; et au, contraire, que la pluspart de ceux qui ont obtenu des priviléges

(1) Les empereurs d'Orient avaient été des premiers à accorder des priviléges aux verriers. Nous voyons, en effet, au livre 2 du Code de Théodose, que cet empereur les exempta des charges publiques. Cet exemple fut suivi au moyen âge par la plupart des monarques d'Occident.

(2) Ces lettres ont été confirmées par Henri II (6 juillet 1525) et par Charles IX (1563). — Voyez là-dessus la *Collection des statuts, ordonnances et réglements de la communauté des maîtres de l'art de peinture, sculpture et gravure de la ville et faubourgs de Paris.* — Paris, chez Bouillerot, in-4°, 1672.

pour établir des verreries, étoient gentilshommes d'extraction; leurs priviléges portant qu'ils pourront exercer ou faire exercer cet art, sans déroger à leur noblesse, en est une preuve convaincante. Ce qui a été confirmé par tous nos rois, puisque dans toutes les recherches qui ont été faites des faux nobles jusqu'à présent, jamais l'on n'a donné aucune atteinte à ces priviléges, y ayant toujours été maintenus et leur postérité. (1) »

« Les gentilshommes, dans les grosses verreries, travaillaient douze heures de suite, toujours debout et nuds. Dans les petites verreries, ils travaillent six heures seulement, et se relayent les uns les autres, de manière à ce que les lieux soient occupés nuit et jour. Ils ont chacun un fauteuil pour s'asseoir, qui est de bois, très-large, matériel et inébranlable, où les instruments de l'art sont attachés, parce qu'ils parachèvent tous leurs ouvrages assis, l'esté presque nuds, et l'hiver peu couverts, se couvrant seulement la teste lorsqu'ils sont sur leur fauteuil, pour éviter de la morfondre. » Les quelques détails dans lesquels nous venons d'entrer suffisent pour donner une idée de l'organisation du corps des peintres-verriers, et de l'importance qu'il avait parmi les autres corps des arts et métiers. Nous avons hâte de revenir à la peinture sur verre qui doit surtout nous occuper.

(1) Haudicquer de Blancourt, p. 36. — Voici un exemple du fait que l'auteur avance, p. 43. — Aintoine de Brossard escuyer, seigneur de Saint-Martin et de Saint-Brice, et escuyér de Charles d'Artois, comte d'Eu, prince du sang royal, trouva cet art si beau et si considérable, qu'ayant sceu qu'il ne dérogeait pas, il obtint de ce prince, en l'an 1453, une concession de verrerie dans tout son comté d'Eu, pour travailler et faire travailler au gros verre, avec promesse de n'en souffrir établir aucune autre dans son comté, et plusieurs autres beaux priviléges que ce même prince luy accorda » L'extraction du sieur de Brossard était assez élevée pour que Haudicquer ait fait sa généalogie. Il termine en disant que « ce droit de verrerie étant honorable, dès que les ainez de la maison de Brossard en eurent cessé l'exercice, les cadets ne manquèrent pas de le continuer, comme ils font aujourd'huy ». En 1330, Philippe VI avait accordé le droit d'établir une verrerie à Bezu en Normandie, à Philippe de Caqueray, premier inventeur des plats de verre appelés verre de France. Quatre autres priviléges furent accordés sous le même règne. En 1365, Levaillant obtint le droit de fonder la verrerie de Rontreux dans la forêt de Léon. La verrerie de Londelle fut donnée aux successeurs de Caqueray, celle de Stellet, près de Dieppe, fut accordée au sieur Touchet. — Voyez encore Haudicquer de Blancourt, p. 45.

Nous croyons que les verrières du quatorzième siècle sont moins communes que celles du siècle précédent. Nous citerons d'abord plusieurs vitraux de l'église Saint-Thomas, à Strasbourg (1), et les figures de saint Valère et saint Maxime dans la cathédrale de Limoges. Dans ces deux panneaux l'architecture en grisaille domine, le dais qui s'élève au-dessus de chaque personnage, occupe la moitié environ du vitrail. Les têtes sont étudiées avec soin, et les draperies, quoique sévères, ne manquent pas d'élégance. Dans la rose de Saint-Nazaire à Carcassonne, on voit une combinaison de lignes et de feuillages entrelacés très-heureuse. Dans la chapelle Saint-Piat, à la cathédrale de Chartres, il y a de grandes figures sur un fond bleu, réticulé et fleurdelisé (2). La cathédrale de Strasbourg renferme aussi des vitraux du quatorzième siècle. Ils sont l'ouvrage de Jean de Kircheim, qui vivait vers l'an 1348. Dans la foule de sujets religieux que représentent ces peintures, on remarque surtout avec intérêt plusieurs portraits de dimensions plus fortes que nature et disposés dans les six fenêtres qui règnent depuis la chapelle de Saint-Laurent jusqu'au bas côté septentrional. Ce sont des rois et des empereurs qui, la plupart, ont été bienfaiteurs de la métropole de Strasbourg (3).

Notre dessin d'un vitrail du quatorzième siècle représente Guillaume de Harcourt, grand queux de France ; il est tiré de la cathédrale d'Évreux. M. F. de Lasteyrie lui donne la date de 1310. On remarquera que la figure se détache sur un fond bleu

(1) « Ces vitraux se distinguent de ceux qu'on trouve ordinairement dans les églises du moyen âge, en ce qu'ils ne présentent que des ornements et aucune figure. Ces ornements se composent de rosaces à quatre ou huit pointes, de feuilles de chêne avec des glands en jaune d'or, de feuilles et de tiges de chardon dressés comme des fleurs de lis ou des fers de lance, de roses blanches sur des fonds bleus. Le jaune alterne avec le blanc ; les fonds généraux sont rouges. L'amortissement des ogives répète, en les concentrant, les couleurs et les formes, les fleurs et les feuilles qui s'étalent sur les panneaux. » *Bull. du Comité historique*, t. I, p. 170.

(2) Tous ces vitraux ont été dessinés et reproduits avec la plus parfaite exactitude dans le grand ouvrage de M. Ferdinand de Lasteyrie.

(3) *Essai sur la peint. sur verre*, par Hyac. Langlois ; Rouen, 1832, in-8°, p. 128.

damassé ; et que la bordure, disposée en compartiments carrés, est loin d'offrir la richesse de celle des siècles précédents. L'architecture qui couronne le vitrail est en bistre rehaussé de tons d'un beau jaune. Dans cette composition, les contours sont beaucoup plus corrects que dans les ouvrages de l'âge précédent.

CHAPITRE IV. — *Quinzième siècle.*

Les progrès que la pratique du dessin a faits au quinzième siècle apparaissent d'une manière brillante dans les monuments de la peinture sur verre. Les vitraux de cette période ne diffèrent de ceux de la précédente que par le costume des personnages, le style des parties architectoniques et une étude de la nature qui se rapproche plus de la réalité, grâce à quelques innovations dans les procédés d'exécution.

Le Vieil assure, d'après un auteur anonyme (1), que Jean Van-Eyck, à qui l'on a fait longtemps honneur de la découverte de la peinture à l'huile, trouva le procédé d'appliquer des émaux ou couleurs métalliques vitrifiables sur le verre incolore. Il fait remarquer avec raison que le peintre flamand n'a pu inventer que les émaux d'une couleur autre que le rouge, car dans les plus anciens vitraux, les verres rouges sont tous émaillés. Nous rappellerons de plus que les premiers verriers savaient très-bien appliquer des couleurs vitrifiables, telles que les noirs et les bruns, ainsi que l'attestent les passages d'Eraclius et de Théophile que nous avons cités et les verrières du douzième siècle.

Il est certain que c'est à partir de cette époque que l'on a fondu des verres à deux couches, l'une incolore, l'autre colorée. On traçait un dessin sur la face colorée du verre ; on enlevait avec l'émeri et l'eau, jusqu'à la couche incolore, toute la partie du verre coloré indiquée par le dessin ; et l'on appliquait un émail d'or, d'argent ou d'une autre couleu rsur le fond champlevé, puis on repassait la pièce au feu ; on put par ce moyen obtenir une grande variété de tons juxtaposés sans employer,

(1) *Remarques savantes et curieuses* de M***. — Paris, 1698, chez Langlois.

comme autrefois, une pièce de verre pour chaque couleur. Les draperies des figures au quinzième siècle sont ornées pour la plupart de bordures très-riches faites par ce procédé.

Du reste, comme tableau, la peinture sur verre reste ce qu'elle était dans l'âge précédent : ce sont toujours des figures aux larges draperies, à gros plis rompus, aux têtes finement dessinées, placées dans une niche à grisaille rehaussée de tons jaunes, et couronné par un dais immense, orné de tout le luxe de clochetons et d'aiguilles avec des feuilles grimpantes que comporte le style flamboyant. Les bordures sont rares ; quand il y en a, ce sont des rinceaux de feuillages maigres et découpés peints sur de longues bandes de verre. Les fonds restent unis ou sont damassés. On peint cependant des édifices et des paysages en perspective, et presque toujours on voit sur le premier plan des bouquets de fleurs. On s'éloigne de plus en plus du sens mystique des vieilles peintures religieuses pour rentrer dans la réalité de la vie et de la nature. Vus isolément, ces vitraux sont souvent d'excellents tableaux, remarquables par la naïveté de l'expression et la sagesse de la conception. Comme décoration architectonique, ils produisent un effet médiocre, en raison de la confusion qu'il y a dans les sujets, et du manque d'harmonie que présente la disposition des couleurs. Il y a plus, l'usage de peindre les vitres en grisaille devient très-commun, et l'on comprend que ces peintures monochromes soient dénuées de tout prestige dans les grands édifices. Tous ces travaux sont admirables par le fini précieux des détails et la fusion des nuances les plus harmonieuses ; mais, vus à une certaine distance, ils offrent un ensemble peu satisfaisant.

Quelques artistes, frappés de l'analogie qu'il y avait entre les vignettes dont les manuscrits sont ornés et les vitraux de nos églises, ont écrit que les peintres-verriers étaient formés à l'école des imagiers enlumineurs (1). C'est là un cercle vicieux. Tous les peintres qui exécutaient des tableaux sur mur, sur bois, sur parchemin, sur verre, appartenaient à la même école, étaient

(1) Thévenot, *Essai hist. sur le vitrail.* — *Annales scient, lit.*, etc., *de l'Auvergne*, septembre et octobre, 1837, p. 412.

imprégnés du même goût, subissaient à la fois l'influence de leur époque et réagissaient sur elle. Les sculptures polychromes des statuaires ont les mêmes qualités et les mêmes défauts que les peintures. Examinez toutes les représentations figurées du quinzième siècle, et vous trouverez à toutes le même costume et les mêmes allures ; les airs de tête, le type de physionomie, le jet des draperies ; tout cela est identique dans les bas-reliefs comme dans les compositions de quelques manières qu'elles soient peintes.

Il est certain que, dès la fin du quinzième siècle, l'usage de peindre les vitres en émail devient général en Occident. On abandonne de plus en plus les verres teints dans la masse (1). Les découvertes des alchimistes complètent la série des couleurs vitrifiables connues jusqu'alors. Le hasard même vient au secours des artistes. Voici un exemple de ce que nous avançons. Jacques Lallemand, né à Ulm, était un peintre-verrier aussi recommandable par son talent que par sa haute piété. Il parcourut l'Italie, et se fit recevoir en qualité de frère convers dans l'ordre de Saint-Dominique. A Bologne, il continua ses travaux. Surius (2), qui a écrit la vie de ce saint homme, nous apprend qu'un jour Jacques Lallemand ayant commencé sa cuisson, qu'il ne devait quitter, suivant les règles de l'art, qu'à la fin de l'opération, fut obligé de l'abandonner pour aller en quête sur l'ordre de son supérieur, mais, qu'à son retour, par une grâce spéciale de Dieu, il trouva son ouvrage si parfait, que jamais ses recuissons n'avaient eu autant de succès. C'est à cet artiste qu'on attribue l'invention de colorer le verre en jaune au moyen de l'oxyde d'argent : on dit que ce religieux, étant occupé à enfermer des

(1) Nous regrettons d'avoir à relever une erreur capitale consignée dans une histoire de la peinture sur verre publiée dans l'*Artiste*, 13ᵉ vol., p. 135). L'auteur de ce travail tance vertement Le Vieil d'avoir avancé qu'on se fût servi, avant le quinzième siècle, de verres teints dans la pâte. Il annonce même s'être assuré de la fausseté de l'assertion de Le Vieil, en visitant dans plusieurs verreries françaises et allemandes des *essais de verre coloré et fondu dans la masse.* « Ils sont, dit-il, entièrement noirs et n'offrent aucune transparence. » Cette phrase prouve tout simplement que l'auteur n'a jamais eu un morceau d'ancien vitrail entre les mains.

(2) Laurent Surius, *Vie des Saints*, t. 4.

pièces de verre qu'il avait émaillées, laissa tomber par mégarde un bouton d'argent de sa manche parmi la chaux qui servait à stratifier ses vitres, qu'une partie de ce bouton entra en fusion, s'oxyda et donna une belle couleur jaune au verre sur lequel il reposait (1). Cette couleur fut dès lors très-fréquemment employée ; on l'appliqua même souvent dans la représentation des édifices que l'on peignait sur verre. Les chapiteaux, les feuillages, sont presque toujours rehaussés de cette belle couleur jaune.

Nous n'avons rien dit de la forme des fenêtres dans les édifices religieux du quinzième siècle. On sait qu'elles sont moins élancées et plus évasées que dans les deux siècles précédents. Les deux tiers inférieurs de leur hauteur sont divisés par des meneaux perpendiculaires qui se ramifient supérieurement en trèfles allongés, et présentent une combinaison de courbes qu'on a comparées à des jets de flammes, d'où l'on a appelé flamboyant le style ogival de cette époque. Dans la partie inférieure de la fenêtre, le peintre représentait le sujet principal qui composait le vitrail ; dans les nombreux compartiments qu'offre le haut de l'ouverture, il mettait des écussons, des figures d'anges, des emblèmes et même des scènes légendaires.

« Dans la seconde moitié du quinzième siècle, dit M. Thévenot (2), le champ des vitraux se garnit de portiques en grisaille chargés de figurines, de fabriques, d'arbres et de lointains, quelquefois assez heureusement imités, mais faits pour être vus de très-près. Cette innovation fut portée à son dernier point de perfection dans le seizième siècle. On peut juger des deux époques en comparant la chapelle de la Trinité et la chapelle de Jacques Cœur, à Bourges ; le jugement de Salomon à Saint-Gervais, à Paris (1531), avec les vitraux de la sainte Chapelle de Vic-le-Comte, en Auvergne, et ceux de Saint-Étienne du Mont, dus au pinceau de Jacques Pinaigrier (vers 1600).

« Ce système servit plutôt à faire briller le talent du peintre qu'à rendre l'expression fidèle de la nature. Plusieurs causes s'y opposèrent toujours ; la distance énorme à laquelle le spectateur

(1) Jacques Lallemand est mort le 10 octobre 1491, âgé de plus de 80 ans.
(2) Ouvrage cité, p. 424.

se trouve de ces tableaux en ôte le principal mérite, la finesse de l'exécution. Indépendamment de ce qu'il n'est guère possible de se mettre au véritable point de vue d'un tableau peint sur verre et placé à une grande hauteur, il y a toujours un obstacle impossible à vaincre, c'est que les couleurs, dans un tableau peint à l'huile, sont vues par réflexion, et dans une verrière par transmission, ce qui s'oppose à la reproduction des effets de clair-obscur de la peinture à l'huile. » A ce point de vue on comprend que la peinture sur verre, en se perfectionnant, a outre-passé les limites qui lui étaient assignées, et est allée au delà du but qu'elle devait se proposer d'atteindre.

Parmi les plus beaux monuments de la peinture sur verre appartenant au quinzième siècle, citons d'abord ceux de la cathédrale d'Evreux. On y voit de grandes figures qui se détachent sur des fonds damassés, rouges ou violets, et sous des dais gigantesques peints en grisaille. Dans l'église de Walbourg (Bas-Rhin), les panneaux des verrières sont divisés en petits tableaux de chevalets dont l'ensemble représente une légende chrétienne entière. Il y a des vitraux de l'époque dont nous traitons dans la chapelle souterraine, et dans les chapelles de Saint-Benoît, de Jacques Cœur, de Saint-Loup, de Sainte-Claire, à la cathédrale de Bourges; nous indiquerons encore les belles verrières de Saint-Gervais à Paris, derrière le chœur, celles de Saint-Séverin, dans la nef, et celles de la sainte Chapelle de Riom ; enfin, à Rouen, on doit noter les verrières des hautes voûtes. « Elles sont décorées sur des fonds blancs de figures colossales représentant des prophètes, des apôtres, des prélats et des abbés. Il est à remarquer que ces derniers, nonobstant la variété des couleurs affectées à leurs différents ordres, sont tous uniformément vêtus de robes d'un bleu tendre. Outre les trois qui se voient dans les fenêtres inférieures, des Sibylles sont encore répandues çà et là parmi cette longue suite de personnages (1). » Les vitres peintes de Beauvais ont joui d'une grande célébrité. Les plus remarquables sont l'ouvrage d'Enguerand le Prince, qui est mort dans cette ville en 1530 ; elles sont placées dans l'église Saint-Etienne; les plus belles compositions qu'on y voit repro-

(1) Langlois, ouv. cité, p. 47.

duisent la légende de saint Eustache. Il y en avait aussi du même artiste dans d'autres églises de la ville. « Le Prince, qui ne voulait que du parfait, dit Le Vieil, autant qu'il pouvait, n'épargnait pas la dépense pour y atteindre. Il envoyait aux plus habiles peintres d'Italie et d'Allemagne le dessin des compositions et ordonnances de la pierre des vitraux qu'il voulait peindre, afin qu'ils pussent mieux, dans les cartons qu'il leur demandait, en ordonner les figures et les ornements dont il reste plusieurs dessins de la dernière perfection. » La plupart des verrières d'Enguerand le Prince ont été exécutées d'après les cartons de Jules Romain, de Raphaël et d'Albert Durer. C'est dire que tous ces ouvrages se recommandent autant par la vivacité des couleurs que par l'exécution du dessin, l'élévation du style et le charme de la composition. Le Vieil nous apprend encore qu'Enguerand le Prince eut pour gendre Jean le Pot, de Beauvais, très-habile sculpteur, qui devint la tige d'autres peintres sur verre, dont nous parlerons, qui ont acquis une légitime célébrité dans la pratique de leur art.

Nous ne pouvions choisir, pour montrer le goût des artistes du quinzième siècle, une composition plus élégante et plus naïve, que la *Vierge* figurée sur un des vitraux de la cathédrale de Moulins. On voit que l'artiste verrier a usé ici de toutes ressources de son art pour peindre les plantes et les fleurs du premier plan, la bordure de la robe de la Vierge et la riche étoffe qui garnit le dais sous lequel est assise la mère de Dieu. L'architecture d'ailleurs, qui forme la partie supérieure de ce vitrail, est un élégant spécimen du style ogival, à la fin du quinzième siècle.

Chapitre V. — *Seizième siècle.*

On a remarqué que jusqu'à présent nous avons suivi siècle par siècle le développement de la peinture sur verre. Ce n'est pas que cet art ait revêtu un caractère bien tranché et absolument spécial pour chacune de ces périodes de temps ; mais on peut dire d'une manière générale que les productions des peintres-verriers, comme celles des sculpteurs et des architectes,

ont un caractère particulier qui fait reconnaître leur âge d'une manière très-approximative. Les révolutions dans les arts ne se sont pas opérées tout à coup et sans transition ; bien au contraire, on remarque que toujours les innovations ne prévalent que peu à peu sur les traditions du passé. On peut dire cependant que les verrières, comme les tableaux peints, comme les productions de la statuaire, ont, dans le cours de chaque siècle, une physionomie, un style, qui les feront toujours reconnaître parmi les ouvrages d'un autre temps. Voilà pourquoi nous avons adopté cette division toute naturelle qui a été assez généralement suivie, et cela avec raison, par la plupart des antiquaires (1).

(1) M. Thibaut, dans ses *Notions historiques sur les vitraux anciens et modernes*, a établi une classification en apparence plus précise ; nous ne l'avons pas adoptée, parce qu'elle nous semble arbitraire, et qu'elle ne nous paraît pas reposer sur des données assez positives. Jamais on ne prouvera que l'art s'est transformé dans un espace de temps déterminé d'une manière aussi rigoureuse qu'il le dit, surtout pour ce qui regarde la peinture. Nous dirons encore plus, c'est que la division des styles qu'il a établie nous semble manquer de base et être inexacte dans les détails. Quoi qu'il en soit, voici le tableau qu'il donne dans sa brochure.

Périodes.		Durées.
Première.	Ornements du roman tertiaire ou de transition. — Sujets mosaïques en médaillons. — Goût arabe.	Douzième et treizième siècles. De 1140 à 1270.
Deuxième.	Mêmes dispositions. — Dessin plus correct. — Quelques grandes figures isolées.	Treizième et quatorzième siècl. De 1270 à 1370
Troisième.	Adoption de grands sujets et application exclusive de l'architecture ogivale secondaire comme ornement.	Quatorzième et quinzième siècles. De 1370 à 1499.
Quatrième.	*Renaissance.* — Sujets historiques compris dans toute l'étendue d'une croisée ; emploi presque général de la grisaille.	Seizième siècle.
Cinquième.	Style moderne. Petits sujets émaillés de plusieurs couleurs, sur un seul verre.	Dix-septième et dix-huitième siècles. De 1600 à 1768.

Nous n'entreprendrons pas de relever tout ce que nous trouvons de contraire à la vérité historique dans cette classification. Nous ferons observer seulement que les sujets légendaires n'ont guère été en usage pendant les deux premiers tiers du quatorzième siècle, que dès ce même quatorzième siècle on trouve dans les vitraux la reproduction de l'architecture ogivale, avec laquelle M. Thibaut veut caractériser les verrières du quinzième siècle. — Qu'au seizième siècle, on

Au seizième siècle, les études dirigées vers les monuments de l'antiquité se font sentir dans les productions de l'art. C'est surtout par leur style élevé que se caractérisent les ouvrages du dessin ou de la statuaire. Plus encore qu'auparavant le vitrail devient tableau. Les artistes s'éloignent de plus en plus du goût qu'ils doivent se proposer dans la peinture sur verre. Ils ont oublié tout à fait qu'une verrière n'est qu'une partie d'un grand tout qui doit contribuer à l'effet de l'ensemble, qu'une décoration monumentale; chaque œuvre n'a plus cette valeur relative qui lui donnait tant d'importance dans nos anciens édifices. Les vitraux même semblent devenir une superfluité, et l'on ne veut plus du jour mystérieux que les anciennes mosaïques répandaient dans les cathédrales. Il faut dire aussi que l'invention de l'imprimerie, qui contribua à répandre l'instruction dans toutes les classes de la société, et que l'usage des livres de prières dont les fidèles commencèrent à se servir, — toutes banales que paraissent ces circonstances, — durent amener la décadence de la peinture sur verre. On voulut alors que la lumière arrivât en plein par les fenêtres des édifices religieux; aussi les vitres peintes avec des tons pâles ou en grisaille furent-elles souvent, dans le cours du seizième siècle, préférées aux autres verrières.

En Italie, où le style ogival n'avait jamais été accepté sans réserve, l'architecture s'était complétement transformée. Les ordres gréco-romains étaient appliqués à toutes les constructions monumentales. Dans la sculpture, on fit revivre toute la mythologie antique, les faunes, les satyres, les nymphes. Les guirlandes envahissent partout les frises et les panneaux. Tous les ouvrages

a fait autant de tableaux sur verre que de grisailles, autant de figures isolées que de sujets historiques, et enfin qu'on a exécuté, aussi à cette époque, beaucoup de sujets émaillés sur un seul verre. On ne comprend pas qu'un praticien comme M. Thibaut puisse se tromper ainsi. Ne trouve-t-on pas, en effet, dans plusieurs cabinets d'amateurs des sujets peints en émail sur une seule pièce de verre, et signée d'Alb. Durer? Or tout le monde sait que cet illustre artiste est mort en 1528. Avant d'établir des lois générales aussi absolues, il faudrait avoir vu plus de verrières que l'auteur nous semble en connaître. M. Thibaut peut être un praticien habile, nous l'ignorons; mais, à coup sûr, comme historien de l'art qu'il pratique, il commet de graves erreurs.

d'un ordre élevé semblent découler des principes sur lesquels était fondée la statuaire antique. Même quand les personnages du temps sont reproduits avec leur costume propre, on retrouve cette imitation dans le dessin des mains et de la tête et dans le jet des draperies. Ces observations peuvent s'appliquer également à la peinture sur verre.

Tantôt les fenêtres sont divisées, comme précédemment, par des meneaux perpendiculaires, tantôt elles présentent une seule baie. Dans le premier cas, on voit encore de grandes figures isolées sur une console et sous un dais ; l'architecture, dans ce cas, est toujours peinte en grisaille, mais l'arc cintré remplace souvent les arcs brisés ; cependant il arrive encore que, malgré les divisions des meneaux, les panneaux des vitres représentent un sujet complet emprunté aux livres saints. C'est ce qu'on voit généralement aux fenêtres privées de meneaux. On remarquera que les ouvriers n'ont plus donné à leur pièce de verre une configuration qui accuse vigoureusement, comme au treizième et même au quatorzième siècle, les principales lignes de la composition, et qui accentue les traits essentiels du dessin ; ils coupent souvent leurs feuilles de verre par tablettes carrées et les adaptent comme les plaques d'un échiquier. Cette innovation qui, à un certain point de vue, est un progrès, nuit beaucoup, comme on le pense bien, à l'effet que doit produire le vitrail.

L'habileté des artistes se montre surtout dans les fonds qui représentent des édifices en perspective, des lointains délicats, des paysages charmants, rendus avec une grande finesse ; les plantes, les fleurs, les fruits sont reproduits « réunis avec leurs troncs, leurs tiges et leurs feuillages, sur un ou plusieurs morceaux de verre blanc d'une juste étendue, apprêtés de différents émaux colorants et de leurs différentes nuances adaptées au ton propre et naturel que le peintre sur verre s'était proposé d'imiter (1). » Au moyen des verres à deux teintes et des émaux, on exécute des étoffes d'une incroyable richesse. Les robes et les manteaux se couvrent de fleurs à ramages, de riches broderies, de perles et de pierres imitant l'éme-

(1) Le Vieil, p. 36.

raude ou le saphir. On y voit des guirlandes de fleurs et de fruits imités au naturel, au moyen de couleurs d'émail appliquées au pinceau sur une tablette de verre. Les figures nues que l'on rencontre souvent dans les vitraux du seizième siècle sont modelés avec une grande science, et peuvent se comparer aux plus beaux ouvrages exécutés par les peintres à l'huile les plus habiles. Un modelé, formé d'un léger pointillé qui s'exécutait à la brosse, présente des tons roux, qui rendent assez bien l'effet des carnations. Nous devons dire cependant que, dans les grands vitraux, on n'a pas toujours employé des verres émaillés dans les étoffes, on se servait aussi de verres teints dans la masse dont les tons sont plus solides et plus vigoureux. En Allemagne, l'état de la peinture sur verre avait suivi les mêmes transformations qu'en France; mais quand la réforme arriva, on renonça à orner de grands vitraux les monuments religieux. Cet art ne fut plus appliqué qu'à la décoration des édifices privés, dont les fenêtres à meneaux croisés n'offraient plus qu'un champ étroit aux artistes. Ceux-ci se servirent surtout de la peinture *par apprêt* proprement dite ; c'est-à-dire qu'on prit une pièce de verre sur laquelle on peignit, au moyen des couleurs d'émail, des sujets entiers. On appliquait sur le verre les couleurs comme on les pose sur une toile ; seulement quand les couleurs pouvaient se modifier réciproquement par leur mélange, on appliquait celles-ci sur une surface, celles-là sur l'autre surface du verre. On faisait plus : une couleur étant appliquée, on en enlevait à l'émeri certaines parties, jusqu'au verre incolore, et dans ce champ libre, on disposait une autre couleur pour la bordure des draperies, pour les signes des armoiries, comme on faisait sur les verres à deux couches ; quand ces couleurs étaient appliquées, on les faisait cuire et recuire, suivant leur nombre, pour les fixer, au feu de moufle. Au seizième siècle, en Allemagne et en Suisse, la peinture sur verre en apprêt, appliquée à des sujets de petites dimensions, destinés à l'embellissement des manoirs et des palais, devint d'un usage général. En Suisse, la peinture sur verre devint même uniquement héraldique ; on conçoit que, dans les grands édifices, ce genre de peinture perde son prestige ; tout y devient vague et confus, et comme les couleurs d'émail man-

quent de vigueur, les vitraux peints par ce procédé n'ont aucune des qualités qui distinguent les compositions légendaires du treizième siècle.

La France a possédé, à la renaissance, des peintres verriers d'un talent éminent. Nous citerons d'abord maître Claude et frère Guillaume, tous les deux de Marseille, et tous les deux employés dans leur art, en Italie, sous le pontificat de Jules II. Ils travaillèrent l'un et l'autre à décorer, d'après les cartons de Raphaël, la chapelle du Vatican. Guillaume fit en outre plusieurs verrières pour les églises de *Sainte-Marie del pppolo* et *del' Anima* a Rome, à Cortone dans le palais du cardinal Silvio et à la cathédrale, ainsi qu'au baptistère de l'évêché d'Arezzo. Là, il peignit encore à fresque, sur trois grandes voûtes, des figures colossales. Il orna enfin de verrières plusieurs autres églises d'Arezzo : telles sont celles de *San Girolamo*, de la *madona-delle-Lagrine*, et le couvent de *San Dominico*. Il mourut en 1537, à l'âge de 62 ans, laissant pour élèves Pastorino, à qui il livra tous ses instruments, Bénéd. Spadari, Battis. Borro d'Arezzo et Giorgio Vasari (1). D'après ce que nous lisons dans Vasari, nous voyons que Guillaume peignait la plupart de ses verrières avec des couleurs d'émail ; qu'il se servait de verres à deux couches ; qu'il enlevait, pour mettre un autre ton à la place, certaines parties de la couche coloriée, non pas « avec de l'émeri, après avoir ébauché l'entaille au moyen d'une roue de cuivre armée d'un fer, mais tout simplement avec une pointe de fer dont il savait

(1) Vasari (voyez la traduction de la vie des plus célèbres peintres, de cet auteur, par Jeanron et Léclanché, Paris, 1838, in-8, t. 5, p. 294) raconte longuement la vie de notre artiste, sous le nom de *Guglielmo da Marcilla*, mots que Le Vieil a traduits par *Guill. de Marcilly*. Vasari nous apprend que Guillaume, se trouvant présent au meurtre d'un de ses ennemis, fut obligé, pour se soustraire à la justice, de se faire moine de l'ordre de Saint-Dominique. Bramante d'Urbin, ayant vu du peintre marseillais un vitrail en émaux, l'engagea à venir à Rome. A la prière du maestro Claudio, Guillaume se rendit à l'invitation de ce célèbre architecte et fut employé à décorer de vitraux le palais du Vatican. On doit vivement regretter que les vitres de ce palais aient été détruites pendant le sac de Rome. Quand il se fut fixé à Arezzo, il travailla avec une grande ardeur, se perfectionna dans les études du dessin qu'il avait commencées à Rome, et, se fit autant admirer dans sa nouvelle patrie, par sa grande piété que par les magnifiques ouvrages qu'il produisit.

se servir avec une rare dextérité. En général, il disposait si bien son travail que les enchâssures de plomb ou de fer venaient toujours se dissimuler dans les ombres ou les plis de ses draperies, de façon que ces lignes, nécessairement obscures, au lieu de traverser disgracieusement ses figures et de les couper en tous sens, venaient donner plus de précision à ses contours et plus de nerf à ses ombres ; la brosse n'eût pas été plus heureuse sur la toile (1).

A la même époque vivait en France, Jean de Moles, peintre verrier d'un admirable talent. Son nom se trouve inscrit sur l'un des vitraux de la cathédrale d'Auch, dont il décora vingt grandes fenêtres de quarante-cinq pieds de hauteur, sur quinze pieds de largeur. Le dialecte dans lequel est composée l'inscription qui nous fait connaître cet artiste, nous donne à penser qu'il était de Gascogne (2). Nous ne savons rien de l'histoire de ce peintre, mais ses ouvrages sont encore là pour nous montrer qu'il a été un des hommes les plus habiles qu'on puisse citer dans l'art de la verrerie. Nous ne sommes pas plus instruits sur les circonstances de la vie de Robert Pinaigrie, dont le nom ne brille pas d'un éclat moins vif comme artiste verrier. On voit de lui, dans l'église Saint-Hilaire de Chartres, deux vitraux, datés l'un de 1527 et l'autre 1530. Il en peignit un autre qui représentait une allégorie presque incompréhensible, laquelle rapporte à l'effusion du sang de Jésus-Christ, l'émanation des grâces que le saint sacrement confère. Cette allégorie fut copiée, de 1610 à 1618, par Nicolas Pinaigrier, petit-fils de Robert ; elle fut placée dans le charnier de l'église Saint-Étienne du Mont à Paris, d'où Le Vieil la transporta aux fenêtres de la chapelle de la Vierge dans la même église où elle se trouve encore aujourd'hui. Sauval en a donné une explication détaillée à laquelle nous renvoyons le lecteur (3). Robert Pinaigrier fit encore pour l'église de Saint-Gervais à Paris plusieurs verrières représentant (dans le chœur) l'histoire de

(1) Le Vasari, traduction de Jeanron, t. 3, p. 297.

(2) Voici cette inscription : LO XXV DE : IIIVN M. V. CENS. XXIII FON. ACABADES : LAS PRSENS : BERINES EN AVNOVR : DE DIVII DE NOTRE... et plus bas, NOLI : ME TAGER —— ARNAVT DE MLE.

(3) Sauval. — *Les Antiq. de Paris*, p. 35, de l'add. au t. 1, sous le titre de *Vitres ridicule*

saint Lazare et du paralytique de la piscine et (dans la nef) les courses des jeunes pèlerins, en verres de couleurs *couchés* d'émaux ; enfin il fit aussi des vitraux pour Saint-Victor, à Paris, dans la chapelle Sainte-Claire.

Un des artistes les plus célèbres de la renaissance, Jean Cousin, a exécuté un grand nombre de vitres peintes qu'on peut ranger parmi les plus belles que l'on connaisse. Il naquit à Souci près de Sens, dans le commencement du seizième siècle, et vivait encore en 1584. « Il seroit impossible, dit Le Vieil, de raconter la grande quantité d'ouvrages qu'il a faits pendant le cours d'une vie longue et laborieuse, principalement sur des vitres qu'il peignit lui-même, ou dont il fournit les cartons dans plusieurs églises de Paris et de la province, et pour les nombreux élèves qu'il dut faire dans cet art, qui pour lors étoit de la plus grande vogue. » On lui attribue les verrières du chœur, à Saint-Gervais, la *Réception de la reine de Saba par Salomon* dans une chapelle à droite, et les vitres de la sainte Chapelle de Vincennes, d'après les dessins de Claude Baldouin et de Luca Penni, élève de Raphaël, qui vint en France sous le règne de François I[er]. On voit de Jean Cousin et de Désaugives, à Saint-Étienne du Mont, dans la chapelle Sainte-Geneviève, la *pluie de la manne*, le *sacrifice d'Élie*, *Jésus-Christ lavant les pieds des apôtres*, etc. ; dans la chapelle *Notre-Dame de Lorette* (cathédrale de Sens), la *sibylle Tiburtine et Auguste*, vitrail qui se trouvait encore au dix-huitième siècle dans la chapelle du château de Fleurigny, et qu'on dit avoir été fait d'après les cartons du Rosso. Enfin il y a encore à la cathédrale de Sens diverses pièces représentant Jésus et ses apôtres, saint Simon, saint Just et saint Eutrope. Tous ces ouvrages sont du plus grand style et de la plus brillante exécution. – Dans le même temps, vivait un autre artiste non moins célèbre, Bernard Palissy, qui naquit à Agen et y mourut en 1589. Déjà, pourtant, il paraît que de son temps, la peinture sur verre était bien dépréciée, si nous nous en rapportons à ce qu'il a écrit. « Je te prie, dit-il, cher lecteur, considère vn pev les uerres, lesquels povr auoir été trop commvns entre les hommes, sont deuenuz à vn si uil prix, que la pluspart de ceulx qui les font uiuent plus méchaniquement que

ne le font les crocheteurs de Paris. Ils sont venduz et criez par les villages, par ceulx-mêmes qui crient les vieils drapeaux et férailles, tellement que ceulx qui les font, et ceulx qui les vendent trauaillent beaucoup à vivre. » On conçoit que dans un tel état de choses, la peinture sur verre soit bientôt tombée dans une complète décadence. Quoi qu'il en soit, nous savons que Palissy a exécuté une grande quantité de verrières, mais nous ne connaissons aucun ouvrage de sa main qui soit venu jusqu'à nous : disons seulement qu'on lui a attribué les magnifiques vitres peintes en grisailles qui représentaient les amours et les malheurs de Psyché, et qui décoraient la salle des gardes du château d'Ecouen ; ces vitres, que M. Alexandre Lenoir a décrites et fait graver, sont dispersées et perdues pour l'histoire de l'art (1). Elles avaient été exécutées d'après les dessins de Raphaël.

Le Vieil cite plusieurs dispositions testamentaires d'un peintre-verrier de Metz, qui s'appelait Valentin Bouch. Ce testament ou *devise* est daté du 25 mars 1541, et il apprend que maître Bouch, *peintre et varrier* a fait les vitres peintes de la grande église de Metz, à laquelle il a légué tous « ses grands patrons desquels il a fait les varrières de ladite église, pour s'en servir et aider à l'avenir à la réparation d'icelles varrières et toutes et quantes fois nécessité échéra (2). »

Parmi les peintres verriers français du seizième siècle, nous citerons encore Germain-Michel, qui peignit les vitraux placés au-dessus du portail neuf de la cathédrale d'Auxerre ; Claude et Israël Henriot, qui firent des vitres pour la cathédrale de Châlons-sur-

(1) Al. Lenoir. — ***Musée des Monuments Français***, t. 8. — Cet antiquaire avait placé ces verrières au musée des Petits-Augustins ; dans les premières années de la restauration, le prince de Condé les réclama et on les lui rendit.

On dit que le vitrail qui représente une ***Dédicace à la Sainte Vierge***, et qu'on voit dans la chapelle du château de Chantilly, faisait partie autrefois de la décoration des fenêtres du château d'Écouen, et qu'il a été exécuté par Bernard Palissy, d'après les dessins de Jean Bullant : on voit sur ce verre Anne de Montmorency, et Marguerite d'Etende, sa femme, avec leurs nombreux enfants.

(2) Le Vieil, p. 43. — Bouch n'oublie pas ses confrères. Il dit dans son testament : « J'en donne aux maistres et six du métier de varrier de Mets, dix sols de Mets pour une fois pour eux aller boire ensemble le jour de son service et obit, et pour Dieu prier pour l'âme de lui. »

Marne ; Héron, qui travailla pour l'église de Saint-Méry, à Paris; Jean Liquet, qui a fait un bon nombre des vitraux placés dans les hautes fenêtres du chœur et dans les chapelles latérales de Bourges, P. Anquetil, Michel et Jean Besoche, maîtres verriers de Saint-Maclou à Rouen, Mahiet Evrard, verrier de la cathédrale de Rouen; les frères Gontier, Linard, Madrain et Cochin qui décorèrent la cathédrale et la collégiale de Troyes, ainsi que les églises de Saint-Martin-des-Vignes et de Moutier-la-Celle; enfin les Le Pot, qui ont laissé de nombreux ouvrages à Beauvais (1).

A la même époque florissait, en Hollande et en Flandre, une école de peintres-verriers qui pouvaient lutter avec ceux de notre pays. Decamps en cite un grand nombre dans sa *Vie des peintres flamands* etc., et Le Vieil, d'après cet écrivain, nous les fait connaître. Nous les indiquerons seulement et nous renverrons aux deux auteurs que nous venons de citer pour plus de détails. Nous trouvons d'abord Lucas de Leyde, Liévin de Witte d'après les cartons duquel ont été exécutées les vitres de l'église Saint-Jean de Gand, Jacques de Vriendt qui a peint le jugement dernier au-dessus du grand portail de Sainte-Gudule à Bruxelles, et une nativité sur une fenêtre du transsept de la cathédrale d'Anvers; puis Rogiers qui a fait toutes les verrières de la chapelle du Saint-Sacrement à Sainte-Gudule de Bruxelles. L'église de Saint-Jean à Gouda (Hollande), est très-curieuse pour les quarante-quatre verrières dont Dirck et Wouter Crabeth l'ont décorée. On voit à Sainte-Ursule de Delf des vitres peintes par Willem Thibout. Nous indiquerons encore, parmi les peintres verriers étrangers, Henry Goltzius et Jean de Ghein deux artistes qui sont surtout célèbres comme graveurs, Van Dyck, le père de l'illustre peintre flamand de ce nom et enfin J.-B. Weeken, qui a laissé de ses ouvrages dans la chapelle de la communion de l'église Saint-Jacques à Anvers.

(1) Les Le Pot étaient originaires de la Flandre ; ils vinrent s'établir à Beauvais, dans le courant du seizième siècle. Jean Le Pot épousa, comme nous l'avons dit, la fille d'Enguerand le Prince, et travailla avec cet artiste aux vitres de la cathédrale. Nicolas Le Pot a exécuté les verrières qui se voient à la galerie inférieure du portail sud de cette même cathédrale ; ils sont signé des initiales N. L. P. et datés de l'année 1551. On attribue encore à cette famille les vitraux de l'église de Saint-Étienne, à Beauvais.

Quelque longue que paraisse la nomenclature des peintres verriers que nous venons de donner, il s'en faut de beaucoup qu'elle soit complète. Il y a eu en France une foule de magnifiques vitraux sans signature, et qui sont l'œuvre d'artistes dont nous ignorons tout à fait le nom.

Nous recommandons, comme de très-belles verrières du seizième siècle, celles que l'on voit dans l'église de Saint-Patrice à Rouen. Elles représentent le *Triomphe de la loi de grâce*, l'*Annonciation* (1540), et la *vie de saint Eustache* (1543). Il y en a d'autres fort belles dans la même ville à Saint-Vincent; telles sont celles où étaient figurés la Vierge et quelques apôtres, la vie de saint Jean-Baptiste (1525), et saint Antoine de Padoue prêchant à Toulouse. L'église de Saint-Godard n'est pas moins riche; nous citerons entre autres le vitrail qui représente l'*arbre de Jessé*, et la *Légende de saint Romain;* enfin il y en a aussi de très-remarquables à Saint-Maclou, à Saint-Romain, et à Saint-Nicaise (1).

Nous ne reviendrons pas sur les verrières des cathédrales d'Auch, de Bourges, de Sens, d'Auxerre, de Metz, de l'église Saint-Gervais et de Saint-Étienne du Mont à Paris; mais nous indiquerons encore celles des cathédrales de Moulins (hautes fenêtres de la nef), de Clermont (haute fenêtre méridionale de la nef) de la Sainte-Chapelle de Vic-le-Comte (Auvergne), les grandes figures en grisailles de l'église Saint-Eustache à Paris, et enfin les vitres de l'église de Brou qui presque toutes représentent des personnages historiques et sont rehaussés de nombreux écussons (2). Nous terminerons ces indications en citant quelques autres ouvrages recommandables, tels que la rose méridionale de

(1) Voyez, pour la description des verrières qui existent dans les églises de Rouen et des autres villes de la Normandie, l'excellent ouvrage de M. H. Langlois, p. 31 et suiv.

(2) Le père Rousselet dans son *Histoire et descr. de l'église de Brou.* (Bourg. in-12, 1836) p. 118, dit: « Le verre pour les vitraux de l'église et pour les fenêtres du couvent se faisait à Brou; c'est Jean Brochon, Jean Orquois et Ant. Noisins qui étaient les verriers. Comment ne nous a-t-on pas transmis le nom de ceux qui les ont peints! » Evidemment le père Rousselet a cru que le mot *verrier* indiquait seulement l'ouvrier qui fabriquait le verre; or nous savons, par plusieurs monuments anciens, que c'était par ce mot qu'étaient désignés les peintres sur verre eux-mêmes.

la cathédrale de Reims (1581), les figures de *Manassès* et de *Saint-Ouen*, dans l'église Saint-Ouen à Rouen, enfin la *Conception* et la *Nativité* dans l'église de l'abbaye de Ferrières.

On voit que les vitres peintes du seizième siècle ne sont pas rares en France. L'esprit de leur composition se fera toujours reconnaître ; on peut en juger par le panneau que nous avons fait dessiner ici. Il provient de l'église de l'ancienne abbaye de Ferrières, et représente la *Conception*. On voit dans le fond des édifices et des arbres en perspective. L'architecture qui encadre le sujet est conçue tout à fait dans le goût de la renaissance italienne. Nous pensons que les divers dessins qui accompagnent notre travail suffiront pour faire comprendre les transformations qu'a subies l'art de la peinture sur verre, depuis le douzième siècle jusqu'au dix-septième siècle, en France.

CHAPITRE VI. — *Dix-septième et dix-huitième siècles.*

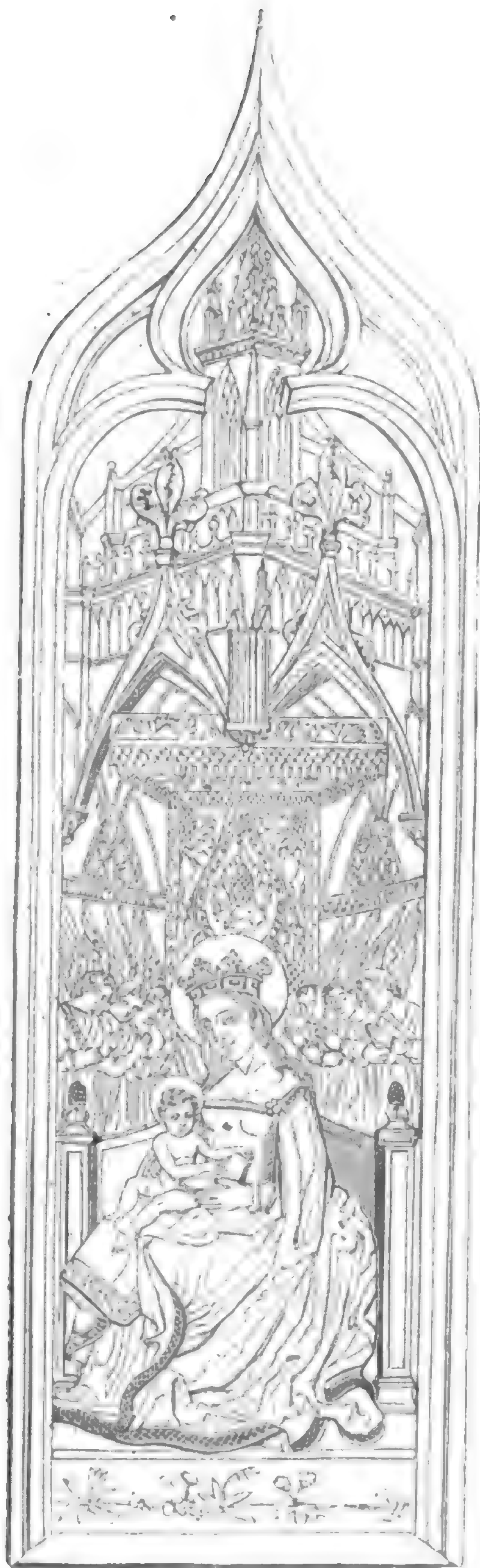
La décadence dans laquelle la peinture sur verre était tombée dès la fin du seizième siècle devint complète dans le siècle suivant ; on peut dire que cet art s'éteignit avec le style ogival qui s'appropriait si bien à nos constructions religieuses. Presque partout on garnit les fenêtres avec des verres blancs qui laissaient arriver en plein la lumière dans l'intérieur des édifices et qui permettaient de voir les tableaux dont on couvrait toutes les murailles. Les vitraux qui nous restent du dix-septième siècle offrent peu d'intérêt. On sait encore émailler le verre, mais on ne connaît que quelques-unes des recettes au moyen desquelles on obtenait les beaux tons que nous admirons dans les verrières des siècles passés. Alors, les écoles de peintre verriers étaient dissoutes, et les plus habiles artistes avaient quitté la France pour la Suisse, la Hollande et l'Angleterre où ils étaient sûrs d'être employés à des travaux qui fussent dignes d'eux et qui leur rapportassent tout à la fois honneur et profit. La science de la peinture sur verre n'étant pas formulée dans les livres, chaque artiste avait son secret, sa recette, sa manière de travailler qu'il enseignait à ses élèves ; à l'appui de ce que nous avançons, nous citerons quelques lignes d'Haudicquer de Blancourt qui vivait

vers le milieu du dix-septième siècle (1) : « Mes expériences sur l'art de la verrerie, dit-il, m'ayant fait déterrer plusieurs *secrets* importants, que l'oubly avoit depuis longtemps ensevely dans ses abymes, je me suis enfin déterminé à en composer un ouvrage... » Ailleurs nous lisons : « Nous tirerons donc du tombeau de l'oubli et de l'abyme ou était tombé ce secret important, toutes ces belles et riches couleurs de nos anciens, pour les manifester au public, en leur donnant tout ce qui a jamais été fait de plus beau et de plus rare sur ce grand sujet que nous avons développé parmy l'obscurité des auteurs, et que nous avons fortifié de nos expériences, en augmentant à tout ce qu'ils en ont dit des préparations de matières si belles et si précieuses, qu'il est impossible qu'il ne s'en fasse des choses surprenantes. » Ainsi on ne peut douter que, dès le dix-septième siècle, les quelques peintres sur verre qui étaient restés en France aient été moins savants que leurs prédécesseurs. L'art de peindre sur verre était pratiqué, d'ailleurs, par un si petit nombre d'hommes qui gardaient leurs recettes pour leur usage, que cet art passait déjà pour un secret. Les artistes verriers, ainsi que les émailleurs, se transmettaient ces recettes de père en fils, ou de maître à élève (2). Quelques-uns cependant ont écrit des traités qui sont malheureusement perdus pour nous : tel fut l'ouvrage d'un célèbre verrier, dont nous parlerons bientôt, Jacques de Paroy. Son manuscrit, qui a dû servir, ainsi que le suppose Le Vieil, à Haudicquer, à Florent Lecomte et à Feliben, n'existe plus aujourd'hui. Faisons observer, enfin, qu'il ne suffit pas de connaître les propriétés colorantes des oxydes métalliques, mais qu'il faut

(1) Haud. de Blanc, ouv. cité, p. 2, de la préface. Nous ferons remarquer que son livre a été publié en 1687.

(2) Qu'on lise l'ouvrage de Bernard Palissy, et l'on jugera, qu'en définitive, il ne donne que des notions insuffisantes pour émailler les poteries. Voici une autre preuve que chaque famille d'artistes avait ses recettes. M. Maurice Ardent a publié un manuscrit qui apprend à faire les émaux de Limoges, et qui commence ainsi : « Le present papier est à moy, de Dominique Mouret, orfèvre, fils de feu Dominique Mouret. Qui le moy trouvera, le moy rendra. Quy le présent papier trouvera, à Dominique le rendra, qui se nomme par son nom, Dominique de bon renom; ainsi ai fait le présent pappier l'an 1585.

D. Mouret.



XVe siècle. — LA VIERGE. (Cathédrale de Moulins.)

XVIe siècle. — La Conception. (Abbaye de Ferrières.)

encore en savoir déterminer les doses, qu'il n'y a que la pratique et l'expérience qui puissent servir de guide à cet égard ; aussi remarque-t-on que c'est là une science longue à apprendre, et que l'on pratiquait de père en fils. Il ne faut donc pas s'étonner de la médiocrité des verrières qui appartiennent aux dix-septième et dix-huitième siècles. Nous nous arrêterons peu à ce dernier âge de la peinture sur verre, qui n'offre réellement qu'un médiocre intérêt. Les verrières qui représentent des sujets religieux sont ou peintes en grisaille ou avec des émaux de diverses couleurs. Les verres reçoivent moins que jamais une configuration appropriée aux divers objets qu'ils devaient figurer. On peint sur des pièces de verre carrées les détails quels qu'ils soient, et l'on ne se sert plus de verre teint dans la masse. En Allemagne et en Suisse on exécute de cette manière un grand nombre de petits vitraux représentant des armoiries, qui sont des modèles de la peinture sur verre dite en *apprêt*.

Nous ne connaissons réellement en France qu'un seul vitrail qui rappelle les belles verrières du seizième siècle ; il est placé dans une chapelle de la cathédrale de Bourges ; il porte la date de 1619 et représente l'*Assomption*, avec les figures agenouillées des donataires, le maréchal de Montigny et sa femme, Gabrielle de Crevant. C'est là un tableau bien composé, harmonieux, mais sans vigueur.

Au dix-huitième siècle, on ne fait guère en France pour les fenêtres des édifices religieux que des bordures ornées de rinceaux de feuillage, tandis que les fonds sont rehaussés de quelques rosaces en simples verres de couleur, dont l'effet, d'ailleurs bien mesquin, se perd dans l'ensemble des panneaux qui se composent de verres incolores. Nous indiquerons pour exemple les vitres de l'église Saint-Roch, à Paris ; elles sont datées de 1662 et 1672, et celles de Saint-Nicolas du Chardonnet, qui se composent de bouquets et de guirlandes de fleurs d'un assez pauvre effet. Nous allons citer le nom des peintres-verriers des deux derniers siècles ; ils sont assez nombreux, mais leurs ouvrages sont, comme nous l'avons dit, d'une mesquinerie déplorable ; peut-être, après tout, est-ce autant la faute du temps où ils vivaient qu'un effet de leur ignorance. Le Vieil citait avec honneur les vitres qui garnissaient les châssis des églises de Saint-Étienne

du Mont et de Saint-Paul, à Paris. Elles avaient été exécutées de 1608 à 1635, par Robert, par Louis et Nicolas Pinaigrier (1), par Nicolas Levasseur, par Monnier, François Perrier, Nicolas Désaugives, François Porcher, Jacques de Paroy, de Saint-Pourçain, qui a peint de belles verrières pour les églises de Saint-Méry, à Paris, et de Sainte-Croix, à Gannat. On voit encore à Saint-Méry des vitres de Chanu (2) et de Jean Nogare, Pierre Tacheron décora de dix verrières la *salle de l'Arquebuse*, à Soissons, et Charles Minouflet la rose de l'église Saint-Nicaise, à Reims. Sauval attribue à Perrier des grisailles placées dans la chapelle de la Communion, à Saint-Gervais. Guillaume Le Vieil, de Rouen, entreprit de fournir les vitres peintes ou ordinaires, nécessaires à la clôture de la cathédrale d'Orléans. Jean Leclerc fut chargé de faire les vitraux de Saint-Sulpice, à Paris (1672, 1674). Benoît Michu, dont Le Vieil vante la rare habileté, fit les vitres du cloître des Feuillants de la rue Saint-Honoré, avec un peintre flamand du nom de Sempi. Il fut également employé aux vitraux de la chapelle de Versailles et à ceux de l'église des Invalides ; enfin, il a laissé un vitrail historique dans la *chapelle Sainte-Anne*, à l'église de Saint-Etienne du Mont. Jean Le Vieil, fils de Guillaume Le Vieil, dont nous avons parlé, fut amené à Paris par un frère convers de l'abbaye Saint-Ouen, de Rouen, pour l'aider à peindre les frises des vitres de l'église des Blancs-Manteaux, où il exécuta un Christ en croix ; il travailla à Versailles avec Michu, puis aux vitres de l'escalier de la tribune du château de Meudon et aux frises du dôme des Invalides (3). Il fournit encore des verrières pour l'église Saint-Nicolas du Chardonnet et en répara les

(1) Sauval appelle ce dernier l'*Intenteur des émaux*, ce qui signifie sans doute que Nicolas était plus habile que les autres verriers, qu'il connaissait un plus grand nombre de couleurs vitrifiables, et savait les appliquer avec plus de perfection.

(2) Chanu sut attirer plusieurs artistes étrangers dans son atelier, et entre autres Jean Van Bronkorst, habile peintre hollandais.

(3) Son père lui écrivait alors : « Nos *secrets* ne réussissent que par une longue habitude ; on n'en vient pas à bout du premier coup. » Ce passage vient à l'appui de ce que nous avons dit, à savoir que chaque peintre avait ses recettes à lui, ses procédés particuliers, sa pratique propre.

anciennes. Il restaura, de plus, des vitres à la sainte Chapelle de Bourges et dans l'église des Cordeliers, à Etampes.

Les descendants de ce Le Vieil furent les seuls peintres-verriers qu'il y avait à Paris dans le milieu du dix-huitième siècle. Jean Le Vieil, frère cadet de Pierre Le Vieil, qui a fait un si excellent ouvrage sur l'histoire et la pratique de son art, resta, après la mort de J.-F. Dor, le seul artiste initié aux secrets de la peinture sur verre. Quant à Pierre Le Vieil, il ne fut guère employé qu'à des ouvrages de restauration, et il faut le dire aussi de destruction. Il fut tour à tour chargé de rétablir les vitres du charnier de Saint-Etienne du Mont et de refaire les vitraux du chœur à Notre-Dame de Paris. Il ne savait pas dessiner; aussi ne faisait-il que préparer les couleurs et les émaux qu'on employait dans les ateliers. Il n'a donc peint lui-même aucun vitrail. Pierre Le Vieil est le dernier artiste qui ait pratiqué l'art de la verrerie au dix-huitième siècle en France. Il enseigna son art à son fils, mais nous ne savons rien de ses travaux. Nos voisins de l'Est et du Nord eurent des peintres-verriers aussi longtemps qu'en France. Mais en 1768, époque où Le Vieil écrivait son livre, la Flandre française et autrichienne, les Pays-Bas hollandais et quelques contrées de l'Allemagne, qui donnèrent naissance aux plus habiles peintres sur verre des derniers siècles, pouvaient à peine en montrer deux au rang de leurs habitants qui s'exerçassent alors à la pratique de cet art (1). Cependant il n'en était pas ainsi en Angleterre, bien qu'il y eût eu un temps d'arrêt dans la pratique de la peinture sur verre. Ce fut, en effet, un peintre-verrier flamand, B. Van Linge, qui exécuta en 1636 les belles verrières de la chapelle du *Queen's college*, à Oxford. Il en fit encore pour cinq autres colléges de cette ville. Un grand nombre d'artistes ont successivement concouru après Van Linge à compléter les vitraux des chapelles des divers colléges institués à Oxford. Nous trouvons en première date (1687) H. Gilles d'York, qui employait les verres teints et les verres émaillés. Ces derniers sont très-détériorés et leurs couleurs presque effacées. H. Olivier n'avait pas moins de quatre-vingts ans (1700), quand il peignit *saint Pierre délivré de sa prison*, pour l'église du collége

(1) Le Vieil, p. 81.

de *Christ's Church*. Les couleurs de cet ouvrage sont également altérées. William Price fit plusieurs vitraux qui sont aussi mal conservés, pour les chapelles des colléges d'Oxford, d'après les dessins de sir J. Thornhill. Nous citerons encore les vitres peintes de Peckist, d'après les compositions de Rébecca (1765-1774), de Godefrey, qui exposa un vitrail à Paris en 1769, de Pearson, qui peignit à Oxford (1776) d'après les dessins de Mortimer, de Gervais, d'après Reynolds (1777) et enfin de F. Eginton, qui a réparé (1791) les vitres de plusieurs édifices d'Oxford et qui a fait des vitraux pour la chapelle Saint-Georges, à Windsor.

Toutes les personnes qui ont vu ces verrières anglaises s'accordent pour reconnaître qu'elles sont peintes d'après de mauvais procédés, que leurs couleurs, dans l'espace d'un demi-siècle, ont été extrêmement altérées et qu'elles sont loin de valoir, sous tous les rapports, les vitraux des siècles précédents. Toujours est-il cependant que les Anglais pratiquaient avec ardeur la peinture sur verre alors qu'elle était tombée dans un discrédit complet en France (1).

Tous les auteurs se sont plu à relever cette erreur populaire qui faisait répéter partout que le secret de la peinture sur verre, telle que la pratiquaient nos ancêtres, était perdu ; et l'on citait les ouvrages de Neri (1612), d'Haud. de Blancourt (1667), de Kunckel (1679) et de Le Vieil (1774), qui tous renferment des recettes pour teindre et peindre le verre. C'est là une observation juste. Cependant nous ferons remarquer qu'il est très-probable que ces ouvrages ne renferment pas tous les secrets de nos vieux peintres verriers, qu'il y a eu des couleurs que pendant longtemps on n'a plus su obtenir, et que souvent les formules des écrivains que nous venons de citer ne donnent pas ce qu'elles annoncent. Si l'on veut se faire une idée de la différence qu'il y a entre les couleurs appliquées sur le verre au seizième et au dix-septième siècles, que l'on compare les vitres pâles, blafardes, ternes du chœur de Saint-Sulpice avec les panneaux qui représentent le *Jugement de Salomon*, à Saint-Gervais. Nous ne parlons là que de l'exécution matérielle de ces divers ouvrages. De sorte qu'on peut

(1) *Mémoire sur la peinture sur verre*, Paris, 1829 ; brochure de deux feuilles, p. 19.

dire avec raison que si la théorie de la peinture sur verre a toujours été connue, il y a des faits d'expérience, mille détails pratiques dont la tradition s'est perdue, et qui peut-être ne sont pas tous retrouvés, tant est longue à faire l'éducation du peintre-verrier !

Chapitre VII. — *Dix-neuvième siècle.*

Toujours est-il que ce n'est que du commencement de ce siècle que date en France la renaissance de la peinture sur verre, et encore les premiers essais de cet art furent-ils si imparfaits, que nous ne pouvons comparer les vitres peintes dans ces derniers temps qu'aux plus mauvais ouvrages de la décadence. Nous ne suivrons pas cet art dans ses nouveaux développements. Nous allons indiquer seulement d'une manière succincte les diverses tentatives qui ont été faites par nos savants et nos artistes.

« M. Dihl, écrit M. Brongniart (1), en faisant paraître ses glaces peintes vers 1798 et 1800, a réveillé l'attention des Français et peut-être aussi celle des étrangers sur la peinture sur verre. J'étais depuis peu à la manufacture de Sèvres ; j'avais peu de notions sur cet art ; mais néanmoins en étudiant l'ouvrage de Le Vieil et ceux des anciens chimistes qui se sont occupés de cette matière, en m'aidant de la pratique de M. Merand, chargé alors de la préparation des couleurs à la manufacture, je parvins à présenter à la première classe de l'Institut une série assez complète de couleurs sur verre ; c'étaient des vitres peintes par le procédé de la deuxième classe, c'est-à-dire avec des couleurs vitrifiables, fondues par le feu de moufle sur le verre de vitre blanc sans le secours d'aucun verre teint, et par conséquent sans l'emploi du plomb. C'était un essai qui n'eut pas de suite, parce que personne ne demanda de vitraux. »

Cependant M. Mortelègue, fabricant de couleurs, se livra avec le zèle le plus louable à la pratique de la peinture sur verre, et exposa différents ouvrages de 1814 à 1825. Le verre était simplement

(1) Au dix-huitième siècle on fit, en Allemagne comme en Angleterre, des essais de peinture sur verre. Cet art était tombé si bien dans l'oubli chez nos voisins d'outre-Rhin, que la plupart des artistes qui s'y livrent se vantent d'avoir retrouvé le secret de peindre sur verre. (*Voy.* ce que dit là-dessus Manuel Morero-Aporicio dans la *Gazette d'Utrecht*, 14 décembre 1773.)

émaillé. Il n'y avait aucun verre teint, de sorte que ses vitraux manquaient tout à fait de ce prestige brillant qui séduit les yeux et les imaginations, dans les anciennes verrières de nos églises (1). M. Pâris réussit mieux, car il se servit tout à la fois de verres peints et de verres teints ; il obtint de plus des verres d'un beau rouge colorés avec l'oxyde d'or. Il exposa plusieurs de ses tableaux en 1823, 1824 et 1825, et travailla pour Saint-Denis. On voit des vitraux de cet artiste à la Sorbonne. M. Leclair, en 1826, montra quelques vitres émaillées qui n'étaient pas sans mérite, mais qui ne résolvaient pas la question de la peinture sur verre. A la même époque, on vit au Luxembourg quatre tableaux sur verre, exécutés en Angleterre par M. W. Collins, de Londres, sous la direction de M. le comte de Noé. On peut voir un de ces vitraux dans la chapelle de la Vierge, à Saint-Etienne du Mont. Les trois autres furent placés dans l'église Sainte-Elisabeth. Ces tableaux, auxquels on ne peut nier une certaine habileté dans l'exécution, produisent le plus misérable effet. Ils n'ont ni force, ni éclat, ni solidité. Sous tous les rapports ce sont de très-mauvaises peintures.

La manufacture de Sèvres faisait à la même époque les plus louables efforts pour rivaliser avec les Anglais, et nous croyons que depuis elle les a surpassés de beaucoup. En 1825, M. Robert présenta un bouquet peint sur verre, sous sa direction, par M. Schilt. Cet essai démontrait que l'on savait déjà parfaitement appliquer les émaux, mais n'était pas une innovation, comme le dit M. Brongniart. On voit depuis le seizième siècle des fleurs peintes sur verre avec une grande perfection. M. Robert copia avec succès un des vitraux de la sainte Chapelle, et de cette manière prouva que les modernes pouvaient égaler les anciens. Il ne manquait à ce travail que l'admirable rouge purpurin qui brille d'un si bel éclat dans les anciennes verrières. Depuis, M. Robert a obtenu à la verrerie de Choisy de fort beaux verres de ce rouge. Cet artiste a exécuté encore, au moyen de vitres teintes et peintes, une Assomption et un saint Luc pour la sacristie de Notre-Dame de Lorette, qui démontrent qu'avec des cartons bien composés et d'un style élevé, nos peintres-verriers pourraient peut-être lutter avec ceux du moyen

(1) Il y a dans l'église Saint-Roch un Christ exécuté par M. Mortelègue.

âge et de la renaissance. Depuis la révolution de juillet, l'atelier de peinture sur verre de Sèvres a produit bon nombre de vitraux très-estimables.

Pendant ce temps-là, l'Allemagne faisait de nobles efforts de son côté pour ressusciter l'art de la peinture sur verre. On cite, en particulier, deux fenêtres exécutées par les ordres du roi de Bavière, pour le dôme à Ratisbonne, d'après les dessins de M. Hesse, l'une par M. Frank, de Munich, l'autre sous la direction de M. Schwartz, de Nuremberg. On pense que ces vitraux n'ont ni la solidité ni la perfection de couleurs des anciennes verrières (1). A la même époque, M. Müller, de Berne, exécutait à Paris avec des verres teints à deux couches et émaillés des vitraux semblables à ceux qu'on faisait sur une seule vitre en Suisse au seizième siècle. Il fit fabriquer en France des verres teints de toute sorte de couleurs, d'un fort beau ton. Enfin, dans ces derniers temps, la manufacture de Sèvres a produit de fort belles pièces de peintures sur verre, d'après les cartons de MM. Aimé Chenavard, Ziégler, etc. En province, il y a dans plusieurs villes de jeunes artistes qui restaurent avec talent nos vieilles verrières : nous citerons MM. Maréchal, à Metz, Thibault et Thévenot, à Clermont-Ferrand, Lamy, à Toulouse.

Si les travaux de tous ces artistes sont moins beaux et moins parfaits que ceux de leurs devanciers, nous ne pensons pas qu'il faille attribuer cette infériorité à l'insuffisance des procédés. Nous ne voyons dans ce fait qu'une preuve de plus pour constater que nos écoles d'art sont loin d'avoir atteint à la perfection des écoles du seizième siècle. Il ne faut pas perdre de vue que les progrès de la peinture sur verre comportent une question tout à la fois de science et de goût, d'expérience et d'habileté mécanique. Ce n'est pas le tout d'avoir de belles couleurs à sa disposition ; il faut savoir les nuancer avec harmonie, les fondre convenablement, et calculer à l'avance la valeur des tons que donnera la fusion et proportionner la dose des couleurs à l'effet que l'on veut produire. Et l'on conçoit que l'on n'arrive pas, ainsi que nous l'avons fait observer déjà, à ces résultats sans une longue pratique.

(1) *Kunstblatt*, 1828 ; 15 mai.

Quoi qu'il en soit, en voyant les progrès que l'art de la peinture sur verre a fait chez nous dans ces derniers temps, nous sommes en droit d'espérer que bientôt nous verrons exécuter des verrières qui pourront rivaliser, pour l'harmonieux éclat des couleurs, avec les vitraux que les siècles passés ont légués à notre admiration. On peut dire qu'aujourd'hui cet art est tout nouveau en France, et cependant déjà les résultats sont très-recommandables. Nous pourrions citer plusieurs restaurations de fenêtres peintes, exécutées en province, qui laissent bien peu de choses à désirer. Si l'on a généralement très-bien réussi à réparer les verrières du moyen âge, il faut convenir que l'on a été moins heureux quand il s'est agi de composer de toutes pièces des vitres peintes. La plupart de celles qu'on a exécutées pour l'église de Saint-Denis sont de très-mauvais goût et produisent un effet mesquin. Nos artistes marchent encore dans les errements du seizième siècle. Ils se préoccupent avant tout de faire une composition d'un style élevé, qui aurait sans doute de la valeur vue isolément, mais qui perd tout son prestige dans une décoration monumentale. C'est moins de l'agencement des figures, de la conception du sujet qu'il faut se préoccuper, que de la combinaison des couleurs, pour arriver à un effet saisissant. C'est pour cela que les verrières du treizième siècle nous paraissent les plus excellents modèles que les peintres puissent se proposer pour embellir nos édifices publics, et, en cela, nous parlons plutôt de leur perfection matérielle que du goût des figures dont le dessin est loin d'être irréprochable. Les belles mosaïques transparentes de nos cathédrales nous ont toujours semblé pouvoir être regardées comme les chefs-d'œuvre du genre.

Quant aux petits tableaux peints sur verre, avec leur fini précieux, leurs détails rendus d'une façon si exquise, ils nous semblent très-propres à figurer avec honneur dans nos édifices privés. Du point de vue où l'on se trouve placé, on peut en effet en apprécier très-bien toute la délicatesse et toute la perfection. C'est là un fait d'observation admis par tous les artistes qui ont étudié avec soin cette importante question de la peinture sur verre, et un précepte qu'ils devraient, pour leurs divers travaux, toujours prendre en considération.

L. BATISSIER.

R.-P. BONINGTON,

Par Allan Cuningham (1).

La naissance et le nom de Bonington appartiennent à l'Angleterre ; la France pourrait réclamer une partie de sa gloire, car ayant étudié et vécu longtemps avec les artistes français, il ne trouva pas seulement des maîtres dans les ateliers de Paris, mais encore des amis et des frères.

Richard Parkes Bonington naquit au village d'Arnold, près de Nottingham, le 25 octobre 1801. Son père avait aimé les arts dans sa jeunesse pour son plaisir ; il fut obligé, dans son âge mûr, d'y avoir recours pour subsister. Il peignait le paysage et le portrait ; il donnait aussi des leçons de dessin dans quelques écoles publiques des environs de Nottingham. Bonington, fils d'artiste, le fut lui-même, nous dit-on, dès l'âge de trois ans ; ce qui veut dire qu'il crayonnait ou qu'il charbonnait déjà à cet âge tous les objets qui s'offraient à son observation : autant en arrive à presque tous les enfants, parmi lesquels on en trouve aussi qui font déjà des vers ou des discours oratoires. Mais convenons que ces inspirations anticipées d'un génie encore à naître sont bien oubliées lors-

(1) A propos de la vente d'une suite assez considérable d'aquarelles de R. P. Bonington, nous avons cru devoir reproduire cette biographie, qui a tout le mérite de l'à-propos. Nous n'avons modifié en rien la pensée de son auteur, M. Allan Cuningham, critique et écrivain distingué, mort depuis peu, qu'on pourrait appeler le *Vasari* de l'Angleterre ; nos lecteurs feront facilement justice d'un accès de nationalité et de quelques opinions erronées qu'ils pourront y remarquer. La France et l'Italie sont pour beaucoup dans la valeur absolue du génie de Bonington. Il est à regretter que ce grand artiste, qui fut le camarade et le condisciple des artistes distingués de notre époque, et dont nous pouvons à bon droit réclamer le talent tout français, n'ait pas trouvé un biographe parmi ceux qui l'ont connu, et qui avaient une si haute estime pour son génie.

que la renommée apprend un jour tout à coup aux parents et aux voisins surpris du petit prodige, que leur ville ou leur village glorieux a vu naître un Virgile, un Cicéron ou un Apelles méconnus. Les uns se ravisent alors et se vantent d'avoir prédit ses succès ; les autres sourient et doutent encore.

Mais on prétend que les premières esquisses du jeune Bonington étaient vraiment remarquables ; je le crois, si son père guidait sa main. Sachant reconnaître l'aptitude de son fils, surveillant ses études et ses progrès avec l'amour éclairé d'un père artiste, il lui fournit non-seulement les modèles du portefeuille, mais encore, ce qui valait mieux, il le conduisait dans les champs, lui faisait observer les vertes montagnes, les tours en ruines, les ruisseaux limpides, les oiseaux qui voletaient, les fleurs qui s'épanouissaient, la lumière et l'ombre des bois, et il lui disait : « Mon fils, voilà des sujets pour le pinceau. Les livres et les gravures n'apprendront à l'élève qu'une faible partie de ce que la nature peut lui enseigner ; tout ce que nous y voyons est fixe et invariable ! Mais la face de la nature change sans cesse ; l'arbre a chaque jour un aspect nouveau ; la montagne et le vallon prennent une autre livrée. La fleur du matin remplace celle de la veille. Regarde comme le clair-obscur de l'ombrage reçoit des reflets plus transparents ou plus sombres à mesure que le vent s'élève ou s'affaisse, suivant que le jour naît ou tombe ; enfin, le nid de l'oiseau qui, la semaine d'auparavant, consistait en quelques fétus de paille entre-croisés, forme déjà une petite maison artistement suspendue à la branche, avec quatre œufs tachetés et une mère qui couve. » Bonington écoutait et faisait son profit de ces leçons.

Que l'élève qui veut s'instruire s'arme donc de son album ; qu'il fasse poser la nature devant lui dans toutes les saisons, sous toutes les influences. Ce n'est que sur la nature même qu'on peut saisir les traits divers de sa beauté éternelle. On connaît mal les oiseaux à les étudier empaillés dans le muséum, et encore plus mal la rose et le lis, si on n'a vu que des bouquets artificiels.

Pendant ces premières études, l'éducation générale de Bonington n'était pas négligée ; il s'instruisit assez pour pouvoir se servir de la plume en homme du monde, chaque fois qu'il en avait besoin ; il n'aurait pu cependant se prétendre un lettré. Par le fait, peu d'artistes anglais pourraient avoir une prétention semblable. La subdivision du travail, tant admirée en ce siècle d'extravagance et d'économie politique, condamne l'intelligence à poursuivre trop exclusivement l'étude qui conduit à la fortune ou à la gloire. Or, comme la peinture, au contraire des professions savantes, n'offre aucune séduction à ceux qui sont nés dans les

classes riches et titrées, l'Académie royale recrute forcément ses membres parmi ceux que leur instinct arrache à la boutique ou à la charrue pour leur mettre le ciseau ou la brosse à la main. Le savoir de Fuseli, dont il se prévalait si fièrement, fut longtemps l'effroi de ses confrères de Londres. Au moyen d'une instruction qui n'aurait eu qu'une valeur secondaire partout ailleurs, Fuseli gouvernait avec toute l'insolence d'un Suisse, d'un Grec et d'un grammairien ; celui qui pouvait citer Pindare dans l'original ne risquait pas d'être contredit par aucun dignitaire de l'Académie pendant la présidence de Reynolds, de West ou de Lawrence.

Nottingham est situé dans l'intérieur de l'Angleterre, au milieu d'un pays rendu intéressant par les aventures de Robin-Hood ; mais Bonington semble jamais n'avoir été épris de Robin-Hood, de ses chevaleresques bandits et de leur retraite dans la verte forêt. L'amour de sites tout différents de ceux que lui offrait son pays natal vint s'emparer de lui dans sa treizième ou quatorzième année. Vivant loin de la côte, et ne connaissant la mer que par ce qu'il en avait entendu dire, ou pour avoir vu dérouler ses vagues sur une toile de quelques pieds, il se passionna pour les sujets où la terre et l'eau se rencontrent. Avant même qu'il eût jamais aperçu l'Océan, son pinceau l'avait imaginé agité par l'orage, lorsque l'écume vole en tourbillons dans les airs, ou lorsque, apaisant sa colère, il aplanit peu à peu ses ondulations, et que la mouette vient jouer au soleil dans la baie. C'est surtout sur les côtes qu'on trouve nos plus beaux sites ; nos meilleurs paysages offrent le mélange de la terre et de l'eau. Lorsque, plus tard, Bonington put comparer ses conceptions avec la nature, il reconnut qu'il en avait saisi les traits principaux et la grandeur, mais qu'il avait ignoré ces charmes moins saillants qui séduisent peut-être davantage ; il était vraiment extraordinaire que, vivant si loin de la mer, il fût devenu amoureux de scènes maritimes, qu'il ne pouvait connaître que par des descriptions ou par la peinture ; c'était en réalité une espèce d'inspiration providentielle de son talent. Toutefois, quoique ses productions joignent le sentiment poétique à une exécution ferme, il semble n'avoir jamais accepté une nature incorrecte et abrupte ; il adoucit volontiers ses aspérités, relève un peu son expression commune pour donner à l'air ce doux éclat, à la terre cet aspect aimable, et aux flots cet intérêt qu'on ne rencontre que dans d'heureux moments.

Un des obstacles que le talent a eu plus d'une fois à surmonter est la contradiction systématique, ou même la bienveillance protectrice des parents et des amis ; c'est si facile et si doux de donner des conseils ! on

fait par là acte de supériorité. Avec quelle satisfaction un bon vieillard vous prêche *ex cathedrâ* un bouillant jeune homme, sur ses plans d'études et la direction de ses idées. Peu à peu sa parole l'enivre, et l'on dirait un professeur improvisé par une inspiration soudaine. Le jeune Bonington n'eut pas à subir ces avis bénévoles d'une amitié plus tendre qu'éclairée ; il fut compris par son père et encouragé par sa mère, qui tous les deux crurent de bonne heure à l'avenir de leur enfant. Aussi, quand il eut atteint sa quinzième année, telle était sa facilité de conception, et tels étaient déjà ses progrès réels, que son père reconnut qu'il n'était plus un maître assez fort pour lui. Il le conduisit à Paris et le présenta à l'école des Beaux-Arts. Le Louvre vit bientôt le jeune Anglais parmi les élèves les plus assidus qui cherchaient à dérober le secret des maîtres aux belles toiles des écoles italienne et flamande. Je ne puis m'empêcher de regretter cependant, comme Anglais, que Bonington ait été enlevé à son pays natal avant d'avoir acquis la maturité de l'âge et du talent. S'il eût étudié en Angleterre, il serait devenu plus vigoureux, plus original, plus Anglais ; il eût plus volontiers cherché dans nos sites et notre histoire des sujets dignes de sa palette. Je ne veux pas dire qu'il se soit astreint à une imitation servile ; les Français eux-mêmes, qui l'admirent autant que nous, l'acquitteraient pleinement si je l'accusais ainsi. Les scènes qu'il dessinait sans principes, disent ses amis parisiens, indiquaient une grande intelligence ; il imita, mais avec indépendance et facilité. Il n'avait que seize ans lorsque nous le vîmes pour la première fois, et il n'avait pas fait encore ces fortes études sans lesquelles il n'est guère de beauté dans l'art ; mais aussitôt qu'il eut acquis le talent d'exprimer ses conceptions, ses brillants ouvrages firent l'admiration de l'école. Ses camarades virent qu'il ne suivait servilement aucun système, qu'il n'adopterait aucun professeur, et qu'il n'était pas né pour copier les autres, mais pour créer lui-même. En effet, le chef de l'école fut souvent obligé de lui reprocher d'être inattentif aux principes qu'il prêchait sur la peinture pittoresque, et son obstination toute britannique montra bientôt évidemment qu'il marcherait seul à ses risques et périls. Son esprit indépendant méprisait les routines, et il y échappa en s'éloignant de l'école, dès qu'il eut étudié le modèle vivant, et qu'il put correctement le dessiner. Néanmoins Bonington ne put se soustraire tout à fait à la contagion de l'école française. Sur un esprit si jeune, les principes et les exemples qu'il refusait de suivre exercèrent une influence indirecte. La France, l'Italie et l'Angleterre ont toutes les trois contribué à ce style *composite* qui distingue ses principaux tableaux. En se formant un style sur les ouvrages de plusieurs

nations, avec l'espoir de parvenir à une perfection impossible, un artiste s'expose à perdre en vigueur originale ce qu'il gagne en élégance. Pour contenter le goût de tous les pays, on finit par n'être l'artiste favori d'aucun.

Les suffrages des Parisiens, et l'argent que Bonington acquit rapidement par ses ouvrages, originaux ou copies, le retinrent à Paris plus longtemps qu'il n'avait eu d'abord l'intention d'y rester. Il fréquenta beaucoup les artistes français, devint un élève de l'Institut sans trop y profiter, et peignit quelque temps dans l'atelier de M. le baron Gros. Mais son goût l'entraînait à peindre plutôt les côtes maritimes ou les bords de rivière; il aimait à mêler la terre à l'eau, et à les mêler toutes les deux au ciel et aux nuages; il aimait à retracer les ondulations de la mer, le mouvement des navires, et surtout les travaux pénibles et pittoresques des pêcheurs. Les marchés au poisson devinrent aussi ses sujets favoris; mais il ne jetait pas sur ces scènes vulgaires l'atmosphère de Bellingsgate (1); il les considérait comme des lieux de repos et de contemplation plutôt que de tumulte populaire et de bruyantes disputes. Quoiqu'un poisson ne soit nulle part aussi beau que lorsqu'il nage dans le liquide transparent de son élément natal, le pinceau de Bonington lui laissait au moins toute la beauté qu'il peut conserver sur l'étalage du marchand de marée; on reconnaît sur sa toile le majestueux saumon, les truites tachetées des grains d'une grêle rouge, et les anguilles qui déroulent leurs replis gracieux. C'est avec la même vérité qu'il a retracé les physionomies diverses des vendeurs et des acheteurs qui peuplent la place. Mais ce qu'il préférait à tout, c'était de faire retirer le filet, et de déposer le poisson sur les sables lavés du rivage, sur la ligne de coquillages et de galets qui marque la limite du flot, ou sur un banc de vert gazon. Il plaçait là de vieilles gens, dont le regard calculait la valeur de la pêche, et des enfants qui admiraient les brillantes écailles du poisson aux changeantes couleurs. Le talent de Bonington était si bien apprécié à Paris, que dès qu'une de ces scènes était exposée, les amateurs venaient en foule pour l'acquérir. Son second ouvrage, une marine, obtint une médaille d'or, en même temps que des distinctions semblables étaient accordées à Constable, à Fielding, et que sir Thomas Lawrence était nommé chevalier de la Légion d'honneur.

Ayant acquis un nom et de l'argent dans la capitale de la France, il résolut de voyager en Italie. De toutes les cités de cette contrée, si riche en sujets d'étude pour les artistes, Venise fut la favorite de son pinceau,

(1) Le marché au poisson à Londres.

et cela devait être, puisqu'il y trouvait des canaux pour rues, des barques pour voitures, et que jamais le son d'une roue ne venait y troubler le silence de son atelier. « Venise, écrivait-il, ressemble plutôt à une ville qui va s'embarquer qu'à une cité bâtie sur la terre ferme et immobile sur ses fondements. » A Venise, Bonington se sentit tout d'abord comme chez lui, et il résolut d'y séjourner quelque temps. Il n'en rapporta guère que des études sur une petite échelle, de véritables croquis dont il voulait un jour étendre les proportions sur une plus vaste toile, en les revêtant de tous les charmes de la couleur. Il y fit cependant quelques tableaux à l'huile, dont un représentait le palais du doge, et un autre le grand canal, ouvrages qui suffiraient pour donner à Bonington un rang élevé parmi les paysagistes de la Grande-Bretagne. Lorsque la première de ces deux vues fut exposée dans la galerie britannique, un critique connaisseur vint à moi avec une sorte d'extase et me dit : « Venez par ici, que je vous montre une belle chose, un grand tableau à la Canaletti, monsieur, aussi beau que le soleil à son midi, et aussi vrai que Whitehall! » Je me laissai donc conduire à cette huitième merveille. Il y avait sur cette toile un air de réalité qui ne permettait pas de douter de son exactitude comme ressemblance, mais je dois avouer que je me permis de la trouver un peu trop littérale, un peu trop comme le travail géométrique d'un arpenteur, pour tenir une haute place parmi les œuvres d'art. La peinture du grand canal est plus digne du talent de l'artiste, égalant en vérité la même scène peinte par Canaletti, et la surpassant de beaucoup en effet poétique. Ce n'est, il est vrai, qu'un double rang de maisons, comme j'en entendis faire la remarque par un critique moqueur; mais les maisons de Venise ne sont point comme les plates façades en briques de Londres; il y a là de l'architecture magnifique et pittoresque. L'eau profonde qui remplace à Venise la boue de nos rues, porte sur sa surface une foule de gondoles qui courent au plaisir ou aux affaires, et qui ajoutent une nouvelle espèce d'enchantement à une scène d'ailleurs si belle. Si Byron avait vu ce tableau, il n'aurait pu dissimuler son enthousiasme; car il n'en est point qui réponde mieux à envisager les œuvres d'art. « Je ne connais rien à la peinture, dit le poëte dans une de ses lettres à M. Murray, et je la déteste, à moins qu'elle ne me rappelle quelque chose que j'ai vu ou que je crois possible de voir; c'est pourquoi je cracherais volontiers sur tous les saints et autres sujets d'une moitié des tableaux que je vois dans les églises et les palais. De tous les arts la peinture est le plus artificiel et le moins naturel, celui qui en impose le plus à la bêtise des hommes. Je n'ai jamais vu de tableau ou de statue qui approchât d'une lieue ma conception ou mon

attente; mais j'ai vu plusieurs montagnes, j'ai vu des mers, des fleuves, des sites et deux ou trois femmes qui ont été au delà... . J'ajouterai quelques chevaux, le lion d'Ali Pacha et un tigre de la ménagerie d'Exeter-Change. »

Bonington était au-dessus d'un simple paysagiste; il comprenait dans ses sujets tout ce qui leur appartenait naturellement; sur le bord de la mer il mettait des pêcheurs; sur la mer elle-même des vaisseaux à la voile avec tous les hommes de l'équipage; des chaloupes et toutes sortes de barques remplies de dames en partie de plaisir; sur la terre ferme, il donnait à ses jardins des beautés jouant du luth, ou écoutant, les unes le chant des oiseaux, les autres le chant d'un amant; il peuplait ses avenues et ses bosquets d'êtres vivants, et montrait un goût peu commun dans ses groupes et ses figures. Il ressemblait en cela à Gainsborough, dont les paysans ne sont pas la partie la moins agréable de ses paysages. Bonington ne se contentait pas de peindre un arpent ou deux de terrain, en s'en remettant à la réalité littérale pour le succès. Il savait que la nature offre à l'œil plus d'un objet sur lequel l'art n'a point de couleurs à perdre; il choisissait donc des scènes qui, par leur extrême agrément, leur effet pittoresque, ou d'anciens souvenirs, étaient certaines de plaire, et il les reproduisait avec un goût aussi sûr que délicat. On ne peut nier, cependant, que la plupart de ses tableaux ne se ressentent un peu trop de son amour pour quelques-uns des maîtres de l'art. Au lieu de se contenter de voir avec ses propres yeux, il empruntait volontiers ceux de Canaletti ou de quelque autre peintre du vieux temps; tout cela satisfaisait les connaisseurs classiques, mais non ceux qui jugeaient d'après la nature; voir comme Canaletti était une grâce pour les premiers, un défaut auprès des seconds. Il y a chez Canaletti une précision pénible, une désagréable servilité d'exactitude semblable à celle du peintre qui trempait son champ de bataille de sang, pour faire voir combien le combat avait été héroïque. Bonington n'avait pas la moitié de cette précision minutieuse, et cependant il en avait encore trop; mais son coloris brillant jetait un jour de poésie sur ses imitations mécaniques.

Il essaya de tous les styles de peinture au-dessous du tableau d'histoire, et il fut supérieur dans tous; il s'exerça dans tous les genres des diverses écoles, et c'était un de ses rêves de pouvoir combiner dans un grand chef-d'œuvre la fidélité des Hollandais, la vigueur des Vénitiens, la science des Romains et le *sens parfait* des Anglais. Le poétique et ardent Fuseli avait regardé la chose comme impraticable; Bonington la croyait difficile, mais possible. Il avait choisi une suite de sujets dans l'histoire

du moyen âge pour en faire l'essai. Son Henri III de France peut être regardé comme un spécimen de ce qu'il voulait faire. Ce tableau montrait à la fois une grande science de la couleur, une habileté de composition et une fidélité de costume fort extraordinaires dans un artiste si jeune; il ne fit néanmoins aucune impression sur le comité d'académiciens chargés de distribuer les places, à l'exhibition anglaise. Henri III fut placé près du parquet, et comme la place exprime le degré de mérite que vous accordent les juges, ce beau tableau subit le double désavantage d'un jour défavorable et de la désapprobation présumée de l'Académie royale. La foule cependant se baissa pour l'admirer, et les amateurs s'en allaient raconter partout leur surprise d'une semblable injustice; les journaux prêtèrent une voix à ces réclamations unanimes, et l'Académie fut seule de son avis. Outre les ouvrages dont j'ai parlé, l'intention de Bonington était de peindre une suite de tableaux semblables à celui du grand canal de Venise. Son imagination était fertile en projets, et comme son exécution était rapide, on pouvait attendre beaucoup de ses promesses.

Je ne sais si Bonington savait alors que sa santé déclinait visiblement, et qu'en lui tout annonçait qu'il ne pouvait vivre de longs jours. Quels que fussent ses pressentiments, il n'en disait rien, et continuait à se servir de son pinceau avec toute l'ardeur de la santé la plus florissante. Il se levait de bonne heure, et prolongeait ses veilles fort tard dans la nuit, ne laissant sortir rien d'inachevé de son atelier. Les Français, prompts à discerner le talent, et généreux pour le reconnaître, non-seulement avaient applaudi à ses débuts, mais ils suivirent ses progrès avec l'intérêt le plus vif, en comparant les marines du jeune Anglais avec les chefs-d'œuvre des artistes de leur pays. M. Gros, qui, on ne sait pas très-bien pourquoi, lui avait fermé son *atelier*, fut si frappé de ses succès, qu'il ne tarda pas à le rappeler, et en présence de ses élèves, il déclara qu'il regardait comme un honneur de lui avoir donné des leçons. Les compatriotes de Bonington furent plus modérés dans leurs éloges; mais quelque froide que puisse paraître la manière dont les Anglais encouragent le talent, peu d'artistes ont été mieux accueillis que Bonington à Londres. Sa modestie nuisit aussi à sa réputation, car il craignait trop de passer pour avantageux, n'osant pas se faire présenter aux hommes d'un rang élevé ou d'un talent supérieur, par une défiance exagérée de lui-même. Une lettre de mistress Forster, fille de Banks le sculpteur, et artiste de mérite comme son père, contient le passage suivant : « Lorsqu'en 1827, Bonington vint faire une simple visite en Angleterre, je lui donnai une lettre de recommandation pour sir Thomas

Lawrence, mais il retourna à Paris sans l'avoir remise. Je lui demandai pourquoi il n'avait pas vu le président, il me répondit : « Je ne me crois pas digne encore de lui être présenté ; avec une année d'étude de plus, j'espère mériter un peu mieux cet honneur. » Le printemps suivant il revint à Londres avec ses tableaux, et il osa croire enfin pouvoir porter ma lettre à sir Thomas, qui lui accorda son amitié. Hélas ! ce ne devait pas être pour longtemps ; car le grand succès de ses ouvrages, les commandes sans nombre qu'il reçut pour des tableaux et des dessins, mais plus encore l'ardeur qu'il mit au travail, lui causèrent une fièvre cérébrale dont il ne guérit que pour languir et puis descendre rapidement au tombeau. » Tous ceux qui ont connu Bonington sont d'accord avec mistress Forster pour attribuer sa maladie à cette accumulation de commandes pressantes qui le frappa d'une sorte d'épouvante nerveuse ; il désespéra de pouvoir y répondre, et fut forcé, pour la première fois peut-être, de mesurer la brièveté de sa vie. Dès lors l'appétit l'abandonna ; on lisait dans ses regards l'accablement de son âme et l'épuisement de ses forces physiques. Une consomption soudaine s'empara tout à coup de lui, en lui laissant à peine le temps de partir pour Londres, où il arriva vers la mi-septembre 1828. Voici en quels termes mistress Forster raconte la fin de sa carrière à sir Thomas Lawrence : « Votre triste présage ne s'est que trop fatalement vérifié ; les derniers devoirs vont être rendus au regretté M. Bonington Excepté Harlowe, je n'ai jamais connu d'artistes dont le talent promît davantage, et mort aussi prématurément. Si j'en puis juger par la dernière direction de ses études, et le souvenir d'une matinée de conversation, son âme semblait s'agrandir ; et se voyant près d'atteindre la maturité du jugement et du goût, une généreuse ambition lui faisait regarder comme une tâche pénible et funeste tout ce qu'il accordait encore aux branches inférieures de l'art. Mais, hélas ! comme dit le poëte, c'est au moment où nous espérons toucher le noble but, que vient la Parque aveugle avec ses odieux ciseaux pour trancher le fil de notre vie. »

Lorsque Bonington mourut (le 23 septembre 1828), il n'avait pas encore vingt-huit ans ; on l'ensevelit dans le caveau de l'église de Saint-James (Pontonville), en présence de Lawrence, de Howard, de Robsar et du révérend J.-T. Judkin, peintre lui-même, et ardent admirateur de son ami.

Bonington était grand, bien fait et bien conformé en apparence ; les Français lui trouvaient la physionomie anglaise et « aimaient, disaient-ils, son air mélancolique, qui lui allait mieux que les sourires. » La mémoire de sa personne s'effacera, mais il n'en sera pas de même de sa

gloire. Bonington a assez vécu pour conquérir une belle place parmi les paysagistes anglais; et il a laissé des toiles qui ne perdent rien à être vues à côté des chefs-d'œuvre de l'art britannique. Ses ouvrages ne sont pas nombreux, mais c'est une raison de plus, peut-être, pour qu'ils soient estimés. Une série de vingt-quatre gravures a été publiée par Carpenter, d'après les tableaux de cet artiste, dont quelques-uns sont sa propriété; quelques autres appartiennent aux galeries du marquis de Lansdown, du duc de Bedford et de divers protecteurs des beaux-arts. Les meilleurs sont des paysages, et, parmi les paysages, les plus remarquables par le pittoresque et la grâce de l'exécution, sont ceux où la mer et la terre se partagent la toile. Il commençait par esquisser la physionomie générale d'un site pour faire ensuite une étude soignée des teintes locales. Son dessin était délicat et vrai; son coloris clair et harmonieux; on ne peut nier, cependant, qu'il ne manque de vigueur et d'étendue, que ses scènes les plus poétiques ne soient pas assez accentuées, et que ses copies d'après nature n'aient une vérité trop littérale; c'était un second Gainsborough, plus gracieux que l'autre, avec le même goût pour jeter des groupes heureux et caractéristiques dans ses paysages; mais on doit ajouter qu'il n'approche pas de la force de ce grand maître. Si sa vie eût été prolongée, on ne peut douter qu'il ne fût allé loin. C'était son rêve généreux d'acquérir une honnête aisance en exécutant des commandes qui lui étaient faites, pour consacrer ensuite son pinceau et son temps aux compositions historiques. C'est le rêve de plus d'un artiste; mais il n'y a pas beaucoup du genre épique dans ses ouvrages. La nature le conseillait bien lorsqu'elle dirigeait ses pas vers le rivage battu des flots et lui disait de peindre la marée montante, les barques en mouvement, les pêcheurs séchant leurs filets, et l'aigle de mer regardant du haut de son rocher le vaste empire de l'Océan.

VENTE

DE LA GALERIE AGUADO.

La dispersion des collections particulières est dans l'ordre naturel des choses; il est même nécessaire, jusqu'à un certain point, que les productions de l'art qui les composent retombent dans la circulation dont elles ont été retirées un instant, et contribuent, chacune pour leur part, à la formation des cabinets nouveaux, allant ainsi remplir la douce mission qui leur fut donnée par leurs auteurs, de faire comprendre, aimer, admirer les nobles facultés et le génie de ceux qui les ont crées. — Aussi laissons-nous à d'autres le soin de déplorer la dispersion des grandes collections, et cette préoccupation de savoir si le gouvernement n'achètera pas tout, ou si quelque morceau précieux n'ira pas, par malheur, outre-mer ou outre-Rhin, orner le cabinet d'un amateur plus magnifique ou plus passionné. Pourquoi cette crainte? rien ne se perd à notre époque, n'immobilisons donc rien. Il est bon que l'art, qui a aussi son influence civilisatrice, vienne parfois s'asseoir au foyer de la famille, et sa diffusion fait sa gloire.

L'accaparement des œuvres d'art, par les musées, nous a toujours semblé une idée folle. Ces collections formées pour l'étude et pour la gloire, qui sont à la fois des panthéons et des écoles, ne devraient posséder que les chefs-d'œuvre des maîtres, — les productions citées dans l'histoire des artistes, et capables de nous guider sûrement dans l'appréciation des différentes phases de leur talent, — et des suites de monuments choisis de manière à servir à l'intelligence de l'histoire de l'art lui-même. On voit que nous sommes loin de trouver nos musées complets; mais il y a loin de ce que nous demandons, au désir immodéré de certaines gens, de leur voir tout acquérir et tout renfermer. Ce que nous voulons est plus difficile peut-être, c'est un choix intelligent.

Quant à la concurrence de l'étranger, la France est assez riche, Dieu merci, et le noble goût des belles choses y est porté à un assez haut degré pour qu'il nous vienne jamais à l'idée de la redouter.

Occupons-nous maintenant de la galerie de tableaux de M. Aguado, marquis de las Marismas, qui a été livrée aux enchères publiques, le 20 mars 1843, et jours suivants.

Nous avons dit que la galerie Aguado avait été improvisée en quelque sorte par un homme qui voulait faire un noble usage d'une fortune rapidement acquise ; ajoutons qu'aucun connaisseur, qu'aucun artiste ne fut appelé à présider à sa formation. La responsabilité en reste tout entière à M. Aguado, et aux marchands en qui il avait placé sa confiance. L'inintelligence était poussée si loin en tout ce qui concerne la qualité, que, lorsqu'il s'agit de publier cette galerie et de reproduire par la gravure les principales toiles qu'elle contenait, le croirait-on, le choix tomba, la plupart du temps, sur les ouvrages les plus médiocres, et plus d'une toile qui a coûté 2,000 francs de gravure s'est trouvée valoir moins de 200 fr. : la grande affaire chez M. Aguado, c'était la quantité.

Espagnol, M. Aguado voulut avant tout réunir des productions des peintres de sa patrie. C'était une nouveauté alors. Les marchands de tableaux, auxquels il se trouva livré, firent entrer dans sa collection, sans honte et sans mesure, cette foule de tableaux inférieurs qui la déshonorait, et c'est à l'aveugle fortune seule, qui n'a pas été la moins adroite, qu'il faut attribuer les quelques pages superbes qu'on y remarquait, arrachées à grands frais de l'avare Péninsule. L'impétuosité du maître dans la réalisation de sa pensée était telle qu'elle faisait recourir les marchands à des expédients risibles, et l'histoire des tromperies dont M. Aguado a été la victime, serait toute l'histoire de cette sorte de commerce à notre époque. Il avait le goût des Corrége, cette faiblesse des riches collectionneurs, et on lui donnait des Corrége dont il n'avait pas, certes, lieu de suspecter l'authenticité s'il consultait les prix auxquels ils lui étaient livrés. — Après les tableaux apocryphes venaient les tableaux restaurés. — Nous avons eu occasion de voir travailler quelques-uns des fournisseurs habituels de cette galerie : voilà quel était un de leurs procédés favoris. Sur une peinture en mauvais état et couverte de restaurations, ils passaient une éponge imbibée d'esprit-de-vin, qui la dépouillait complétement, et ils frottaient sans crainte jusqu'à ce qu'ils commençassent à apercevoir le grain de la toile, et que la peinture ne restât plus que dans les creux qu'elle forme ; alors ils s'arrêtaient, certains, disaient-ils, d'avoir *le vrai ton du maître*, et, mélangeant leurs couleurs, ils recouvraient le tout, heureux d'avoir attrapé le *ton* sans trop se préoccuper

de la *touche*. On n'a pas de peine à comprendre comment de pareilles productions ont été adjugées à 30, 100 et 200 francs, un peu moins que les cadres n'avaient coûté pour l'ordinaire.

M. Aguado nous a laissé un document curieux, c'est l'estimation qu'il fit lui-même de sa galerie, lorsqu'il voulut la faire assurer en 1839. Il évaluait alors sa collection 3,339,950 francs : elle s'est vendue, en 1843, 335,435 francs, y compris tous les tableaux achetés par M. Aguado depuis 1839.

Voici quelques-uns des articles les plus curieux de cette estimation.

RAPHAEL. Saint Jean et Saint Louis, n° 244, estimé 25,000 fr., vendu 8[illegible]0 fr.
Deux jeunes époux, n° 245, est. 30,000, vendu 805.
L'Archange saint Michel, n° 242, est. 100,000, vendu 3,500.
CORRÉGE. Massacre des Innocents, n° 283, est. 50,000, vendu 1,000.
Mise au tombeau, n° 285, est. 25,000, vendu 470.
LEONARDO DA VINCI. Deux Enfants, n° 341, est. 50,000, vendu 4,000.
TITIEN. Le roi Salomon, n° 279, est. 40,000, vendu 730.
Portrait du Titien, n° 281, est. 10,000, vendu 700.
DOMINIQUIN. Sainte Famille, n° 332, est. 60,000, vendu 1,250.
Triomphe de Galathée, n° 331, est. 25,000, vendu 580.
VELAZQUEZ. Mort de Sénèque, n° 137, est 40,000, vendu 460.
Jeune Dame et Nègre, n° 138, est. 30,000, vendu 1,200.
Portrait en pied, n° 143, est. 15,000, vendu 500.
CANO. Jésus et saint Pierre, n° 203, est. 50,000, vendu 525.
RUBENS. Le Repos de Diane, n° 373, est. 100,000, vendu 7,400.
REMBRANDT. Deux Mendiants, n° 387, est. 24,000, vendu 1,310.

Et bien d'autres encore qui, estimés 10 et 20,000 francs, se sont vendus la vingtième partie de ce prix. Nous avons tout lieu de croire à la sincérité de cette estimation. M. Aguado achetait très-cher. Tous les amateurs savent que les trois tableaux qui figuraient au catalogue sous les numéros 284, 334 et 364, et qui ont été adjugés à la vente : le premier, 1,520 francs ; le second, 1,105 francs, et le troisième 5,000, avaient été acquis par lui au prix de 110,000 francs. Ils ont été rachetés tous les trois par le marchand qui les avait vendus et qui dirigeait la vente. Ainsi va souvent la valeur des tableaux : le même Corrége acheté 45,000 francs par M. Aguado, et vendu en public 1,520, avait été offert à un amateur bien connu pour 80,000 francs. Telle était alors la prétention du marchand.

Bien que certains tableaux très-secondaires aient été portés à des prix beaucoup trop élevés suivant nous, il faut louer le public amateur d'avoir su se préserver généralement des engouements qu'obtiennent

trop souvent de semblables opérations. Le patronage des grands noms ne lui a pas fermé les yeux sur le peu de valeur de certaines œuvres, et les légitimes défiances qu'il pouvait concevoir ne lui ont pas empêché de rendre justice à la haute valeur de certaines autres.

Néanmoins quelques personnes persistent à payer des vierges de Murillo 2,000 fr., des portraits en pied de Vélazquez, 1,500 fr., et sont assez généreuses pour mettre jusqu'à 4,000 fr. à un Léonard de Vinci. Ce sont des erreurs que nous ne saurions trop combattre. Une vierge de Murillo vaut 10,000 fr. et un portrait en pied de Velasquez 20,000; nous ne savons pas le prix des tableaux de Leonard de Vinci. Bien que nous ne nous dissimulions pas toute la science et toute l'observation que nécessitent la connaissance des maîtres, et la distinction des œuvres originales des imitations anciennes, toujours est-il qu'avec une certaine habitude des œuvres d'art, l'authenticité d'un tableau de maître ne saurait être douteuse un seul instant. Lorsqu'il se présente vrai, l'hésitation n'est pas permise, son génie vous saisit, l'attrait est irrésistible; il charme l'esprit et le captive complétement. Partout où cet effet ne se manifeste pas, croyez bien que le maître est absent ; si l'hésitation est possible, arrêtez-vous, l'œuvre est indigne de lui, elle n'en est certainement pas. Sans doute le génie est inégal, et Homère sommeille quelquefois, dit-on, mais le maître ne saurait être inférieur qu'à lui-même. La composition peut-être plus ou moins heureuse, la force de l'effet ne pas atteindre toujours à la même hauteur ; mais la couleur, la touche, la lumière, tout ce qui est inhérent à la nature même de l'artiste, son tempérament, comme son génie, ne sauraient faire complétement défaut ; toujours et partout se trahit la griffe du lion, et l'on n'est pas un grand maître pour, à certaines heures et à certains moments, produire des œuvres méconnaissables. Les esquisses surtout ne doivent pas éveiller le moindre doute lorsque l'artiste condense pour ainsi dire sur une toile de petite dimension la pensée qui doit animer une grande page, il le fait d'ordinaire avec un éclat et une puissance souveraine qui mettent sont œuvre au-dessus de toute discussion. Et il en est des esquisses des anciens comme de celles des modernes : le temps n'en a ôté ni le feu ni l'énergie. Qui se méprendrait sur une esquisse de Watteau, de Greuse, ou de Prud'hon? Copie ou original, il n'y a pas de milieu, suivant nous, et il faut bien des circonstances réunies pour qu'une copie vaille 1,000 fr.

Tous les jours, dans les ventes, des tableaux de Téniers se vendent 15,000 fr., ceux de Hobbema 20,000 fr., et le Vinci, Correge ou Velazquez seraient cotés de 1,000 à 4,000 fr. : cela ne saurait être; nous ne sommes pas encore descendus à ce degré de fétichisme. Les Hollandais

et les Flamands sont en quelque sorte modernes à côté des grands maîtres d'Italie ; leur génie est fin, précieux, élégant quelquefois ; leur touche est pleine d'esprit ; leurs ouvrages sont nombreux et l'authenticité en est certaine ; ils sont parfaitement appréciés, et payés souvent plus qu'ils ne valent. Mais les vrais Italiens sont plus rares, ils n'encombrent pas les encans publics, et, s'ils venaient à s'y produire avec toutes les qualités qui les distinguent, les prix qu'ils atteindraient feraient pâlir celui de tous *les pâturages* et de toutes *les tabagies* du monde. La *Monna Lisa* et la *Maîtresse du Titien* ne trouveraient acquéreur que parmi les souverains, et le dernier Corrège qui soit passé dans une vente publique a été payé 80,000 fr. Il avait moins d'un pied carré de surface. On devrait donc renoncer à ces bons marchés qui deviennent si onéreux par la suite.

Que les collectionneurs qui aspirent à former une galerie cessent de vouloir la meubler de Corrège et de Léonard de cette force. Quelles que soient les qualités de ces productions, elles n'ont qu'un prix, 500 fr., celui d'une très-bonne copie.

Nous noterons ici quelques-uns des objets les plus remarquables de la galerie Aguado, leur prix et le nom des personnes qui s'en sont rendues adjudicataires, nous réservant de donner plus loin une liste complète des prix de cette vente. Elle servira de guide aux amateurs pour l'achat de ces tableaux, qui sont maintenant répandus dans le commerce.

ESTEBAN MURILLO. — La mort de sainte Claire, abbesse. . 19,000 fr.

Toile, hauteur 3 m. 10 cent., larg. 4 m. 46 cent. — Adjugé à M. le marquis Aguado.

Ce tableau d'une grande beauté fait partie d'une suite de compositions, qui furent peintes par Murillo, dans le petit cloître du couvent de Saint-François à Séville, à son retour de Madrid, en 1646. Il avait alors vingt-huit ans. Dans ces peintures, où Murillo se révélait déjà un grand maître, on sent encore l'influence des trois artistes, Van Dyck, Velazquez et Ribeira, dont il venait d'étudier les œuvres. Une grande partie des peintures qui ornaient le cloître des Franciscains de Séville sont à Paris ; *Saint Diego* et *Saint Gilles*, que nous allons citer, étaient du nombre. M. le maréchal Soult en possède plusieurs parmi lesquelles on remarque l'*Extatique dans la cuisine*, grande composition qui égale, pour le moins, la sainte Claire en beauté.

Ce tableau a été rapporté d'Espagne par M. Mathieu Fabvier, intendant général de l'armée française.

ESTEBAN MURILLO — Saint François d'Assises. . . . . . 15,400 fr.

Toile, haut. 2 m. 37 cent., larg. 1 m. 84 cent. — Le duc de Galiera de Gênes.

Très-beau tableau de Murillo dans la manière de Zurbaran. Rapporté d'Espagne par le général Léry. Il se trouve gravé dans la *Galerie Aguado*, par Z. Prévost.

Du même. — Saint Diégo en prière. . . . . 2,825 fr.

Toile, haut. 1 m. 65 cent., larg. 1 m. 89 cent. — Acheté par le ministre de l'intérieur. Gravé par Cousin dans la *Galerie Aguado.*

Du même. — Réception de saint Gilles, par un pape. . . 3.100 fr.

Toile, haut. 1 m. 65 cent., larg. 1 m. 89. — M. Dubois.

Ce tableau et le précédent ont fait parti, ainsi que nous l'avons dit, du petit cloître de Saint-François. Ils ont été tous les deux rapportés d'Espagne par M. Mathieu Fabvier. Gravés par Tavernier.

Du même. — L'Annonciation. . . . . 27,000 fr.

Toile, haut. 1 m. 78 cent., larg. 1 m 29 cent. — Le marquis d'Hartford.

Ce tableau a été vendu 15,000 fr., il y a quelques années, chez M. de Reyneval. Gravé par Lefèvre dans la *Galerie Aguado*

Du même. — Madone dans une gloire. . . . . 17,900 fr.

Toile, haut. 70 cent., larg. 51 cent. — Le marquis d'Hartford.

Charmante esquisse, blonde, lumineuse, aussi pure qu'on puisse la désirer. Gravée par Nargeot dans la *Galerie Aguado.*

Du même. — Sainte Justine, patronne de Séville. . . . . 8,025 fr.

Toile, haut. 86 cent., larg. 80 cent. — M. Mawson.

Du même. — Jeune fille aux poissons. . . . . 6,990 fr.

Toile, haut. 97 cent., larg. 83 cent. — M. Dubois. Gravé par Blanchard dans la *Galerie Aguado.*

Du même. — Portrait de moine. . . . . 4,050 fr.

Toile haut. 70 cent., larg. 59 cent. — Le marquis Aguado.

PEDRO CAMPANA. — Descente de croix. . . . . 1,905 fr.

Bois, haut. 1 m. 89 cent., larg. 1 m. 89 cent. — M. Collot.

Ce tableau, qui ne convenait qu'à un musée, n'a pas atteint un prix en rapport avec sa valeur artistique, qui est très-grande ; il est fâcheux qu'il n'ait pas été acquis pour un établissement public. Campana, né et mort à Bruxelles, et qui a étudié en Italie, se place néanmoins parmi les peintres de la Péninsule, où il a passé une partie de sa vie.

VELAZQUEZ DE SILVA. — La Dame à l'éventail (portrait). . . 12,750 fr.

Toile, haut. 97 cent.; larg. 70 cent. — M. Rothschild.

Nous ne connaissons dans aucune collection publique, hors d'Espagne, un portrait de Velazquez de cette importance, et nous regrettons que l'administration du Musée ait laissé échapper cette occasion de combler une lacune de nos collections. Velazquez est, après les grands maîtres italiens, le peintre que l'on rencontre le moins souvent. M. Aguado estimait ce portrait 25,000 fr., et il les valait bien ; c'est sans doute de cette riche peinture dont parle Antonio Palomino dans sa *Vie de Velazquez*, et qu'il cite comme ayant inspiré les poëtes du temps.

Ce tableau, qui a fait partie de la galerie du prince de Canino à Rome, a été gravé par Pinelli, et, en dernier lieu, par M. Leroux, dans la *Galerie Aguado*.

RIBERA. — Descente de croix. . . . . 3,050 fr.

Toile, haut. 2 m. 12 cent., larg. 1 m. 80 cent. — Retiré.

Peinture sombre, éclatante, admirable, qui n'a contre elle que d'être digne d'occuper une grande place dans un musée et la fécondité de son auteur. Gravée par M. Gellé dans la *Galerie Aguado*.

Du même. — Repos de la sainte Famille. . . . . . . 4,000 fr.

Toile, haut. 2 m. 12 cent., larg. 1 m. 57 cent. — M. Turong.

Beau tableau du maître dans sa manière claire. Il a été coupé en trois morceaux, et rentoilé.

RAPHAEL SANZIO. — La Vierge et l'Enfant. . . . . . . 27,200 fr.

Bois, haut. 32 cent., larg. 24 cent. — M. Delessert.

Ce charmant petit tableau a fait partie de la galerie d'Orléans, et se trouve ainsi décrit dans le catalogue de Dubois de Saint-Gelais. « La Vierge, assise, tient sur ses genoux l'enfant Jésus et le contemple. Le fond du tableau représente une chambre. » Il avait coûté 40,000 fr. à M. Aguado. Gravé, en 1838, par M. Forster. M. Mercury s'occupe en ce moment de le reproduire de nouveau.

Attribué au même. — Annonciation. . . . . 1,280 fr.

Bois, haut. 27 cent., larg 16 cent. — M. Revil.

Cette jolie petite esquisse, qu'il faut restituer au Parmesan, avait été achetée 1,200 fr. en vente publique il y a quelques années, et revendue 12,000 à M. Aguado par ses fournisseurs ordinaires. Elle est revenue à son premier prix.

CANALETTI. — Vue de Venise. . . . . 2,200 fr.

Toile, 1 m. 38 cent., larg. 1 m. 46 cent. — M. Veron.

PALMA LE VIEUX. — Mariage mystique de sainte Catherine. . 3,020 fr

Bois, haut. 75 cent., larg. 1 m. — Collot.

GUIDO RENI. — La Vierge, l'enfant Jésus et saint Jean. . . 5,880 fr.

Cuivre, haut. 21 cent., larg. 27 cent., ovale. — Laneuville.

ANDREA SALAI. — La Vierge et l'enfant Jésus. . . . . . 1,900 fr.

Bois, haut. 62 cent., larg. 46 cent. — M. Collot.

Il existe, dans la galerie de M. le comte de Pourtales, une répétition de ce tableau que M. Delahante, à qui celui dont nous nous occupons a appartenu, regardait comme une copie.

TÉNIERS. — Un Corps de garde (délivrance de Saint Pierre). 15,300 fr.

Cuivre, haut. 40 cent., larg. 32 cent. — M. Laneuville.

BAS RELIEF ANTIQUE (marbre). — M. le marquis Aguado. . 4,500 fr.

CANOVA. — La Madeleine pénitente, marbre. . . . . . 39,500 fr.

Cette statue jouit dans le public d'une très grande réputation qu'elle est loin de mériter. Quelques parties sont bien étudiées, la tête est touchante si l'on veut ; mais les bras, les mains surtout, sont au-dessous de la critique, une partie de l'effet qu'elle produit tient au coloriage du marbre, partie dans laquelle Canova excellait, et dont il a abusé souvent. Achetée 60,008 francs, chez M. de Sommariva, elle a été acquise ici par M. le duc de Galeira de Gênes.

SCHADOW. — Femme couchée, Rome 1801. — Marquis d'Hartford. . . . . 4,400 fr.

M. Alexis Wéry a fait un triste début dans la publication du Catalogue de cette galerie ; il était difficile d'apporter moins de soins et plus d'inintelligence dans la rédaction d'un pareil travail. Nous n'en parlerons pas.

Disons seulement que l'espèce de division, par écoles, qu'on a voulu faire subir aux peintres espagnols est tout à fait chimérique. Bien qu'on reconnaisse en Espagne deux foyers où l'art s'est principalement développé aux seizième et dix-septième siècles, Valence et Séville, il n'y a pas à proprement parler deux écoles distinctes conservant la tradition de style, de couleur et de dessin, d'un fondateur reconnu, et agissant en vertu de principes posés par lui ; rien qui ait quelque analogie avec les écoles Vénitiennes et Florentines, par exemple. A Séville comme à Valence, dès le début, l'influence de l'Italie se fit sentir ; tous les maîtres de cette époque y avaient étudié, mais le génie, le tempérament espagnol ne tarda pas à se manifester indépendant et individuel, surtout si l'individualité est un des signes distinctifs du génie espagnol.

La plupart des grands maîtres eurent peu de disciples ; Murillo seul eut une grande influence et fit école, ou plutôt fut copié par tous ses contemporains. Valence a produit Juan de Juanes, Ribalta et l'Espagno-

let. — Séville : les deux Herrera, Zurbaran, Valdes Leal, Velazquez et Murillo. Alonzo Cano, né à Grenade, appartient à Séville par son maître Pacheco ; et tous ces artistes, nés dans la même ville, sortis souvent du même atelier, ont chacun une originalité qui leur est propre, qui ne se rattachant en rien à cette tradition de style qui donne aux artistes du même pays un certain air de famille, qui constitue ce qu'on peut appeler une école dans l'acception vraie du mot.

Si nous contestons à l'Espagne les écoles de Séville et de Valence, nous sommes bien loin d'accorder au Catalogue Aguado les écoles de Castille, de Grenade, de Tolède et de Cordoue, qui n'ont jamais existé que dans l'imagination de son rédacteur.

La vente de la galerie Aguado à peine terminée, on a annoncé, pour le 18 avril, une vente supplémentaire composée des tableaux qui ornaient les appartements particuliers de M. Aguado. Ces petites toiles, sans valeur, se sont vendues 50, 100 et 200 francs; deux seules ont dépassé ces prix modestes : *Une Assomption* attribuée à Penalosa, vendue 1,200 fr., et *Bernard de Palissy méditant dans son atelier*, par M. Robert Fleury, vendu 2,220 fr. Ce tableau a fait partie de l'exposition de 1838.

Le 18 mai suivant, la vente du droit à la propriété des planches gravées sur acier au nombre de trente-six, composant les douze livraisons parues de la *Galerie Aguado*, devait être faite par-devant notaire. La mise à prix, qui était de 30,000 fr., n'ayant pas été couverte, la vente n'a pas eu lieu, et une nouvelle *adjudication définitive*, sur la mise à prix, réduite à 8,000 fr., est annoncée pour le 1er juin 1843. Nous rendrons compte de cette dernière opération.

Telle aura été la destinée de la Galerie Aguado : que la terre lui soit légère ! C'est un exemple que la fortune, quelque grande qu'elle soit, fût-elle unie à toute la bonne volonté possible, est loin de suffire à la formation des grandes collections d'art; qu'en pareille matière, le temps est un grand maître, et, surtout, que rien ne saurait suppléer au goût et aux connaissances des hommes spéciaux qui, seuls, doivent y présider. Puisse cet exemple ne pas être perdu pour ceux qui seraient tentés de marcher sur les traces de M. Aguado, et leur faire éviter quelques-uns des écueils contre lesquels il s'est brisé

CL. M.

LISTE

DES PRIX D'ADJUDICATION DES MARBRES ET TABLEAUX COMPOSANT LA GALERIE AGUADO.

Peintures.

Nos du catalogue.	Prix d'adjudic.	Nos du catalogue.	Prix d'adjudic.
1. ARELLANO (Juan de) }	59	34. ESTEBAN MURILLO	1,000
2. Id. }		35. Id.	650
3. CARRENO DE MIRANDA (Juan).	180	36. Id.	2,790
4. CAXES (Eugenio)	260	37. Id.	27,000
5. CERESO (Mateo)	460	38. Id.	1,150
6. Id.	605	39. Id.	17,900
7. Id.	310	40. Id.	1,020
8. Id.	250	41. Id.	1,340
9. Id.	635	42. Id.	0,000
10. COELLO (Claudio)	200	43. Id.	1,300
11. Id.	60	44. Id.	5,050
12. Id.	100	45. Id.	3,025
13. CONCHILLOS (Juan Falco)	235	46. Id.	3,010
14. Id.	280	47. Id.	1,300
15. CORREA	205	48. Id.	6,990
16. ESCALANTE (Juan Antonio).	145	49. Id.	3,250
17. FERNANDEZ (Luis)	1,030	50. Id.	1,050
18. Id.	161	51. Id.	520
19. FRANCISQUITO	700	52. Id.	1,050
20. Id.	155	53. Id.	510
21. GRANELO	280	54. Id.	380
22. LLANOS (Felipe de)	22	55. Id.	85
23. Id.	60	56. Id.	2,000
24. Id.	44	57. Id.	750
25. MAZO MARTINEZ (Juan Batista del)	600	58. Id.	710
		59. Id.	350
26. MIRANDA (Rodriguez de)	35	60. Id.	2,460
27. MONTERO DE ROXAS (Juan)	250	61. Id.	285
28. MORALES (Luis) EL DIVINO	750	62. Id.	69
29. Id.	460	63. Id.	340
30. ESTEBAN MURILLO (Bartolomeo)	19,000	64. Id.	360
		65. Id.	4,050
31. Id.	15,400	66. Id.	155
32. Id.	2,825	67. Id.	155
33. Id.	3,100	68. Id.	275

69. ESTEBAN MURILLO......... 650
70. Id.................. 475
71. Id.................. 121
72. Id.................. 215
73. Id.................. 825
74. Id.................. 205
75. Id.................. 650
76. Id.................. 500
77. Id.................. 345
78. Id.................. 250
79. Id.................. 1,705
80. Id.................. 405
81. Id.................. 250
82. Id.................. 1,560
83. Id.................. 160
84. Id.................. 355
85. FERNANDEZ DE NAVARRETE (Juan)................ 580
86. Id.................. 660
87. Id.................. 225
88. OBREGON (Pedro de)....... 205
89. PALOMINO (Antonio)....... 36
90. PAREJA (Juan de)......... 350
91. Id.................. 54
92. Id.................. 405
93. PEREDA (Antonio de)...... 1,870
94. Id.................. 289
95. RIZI (Francisco).......... 255
96. Id.................. 999
97. TRISTAN (Luis)........... 215
98. Id.................. 280
99. ARTEGA (Matias).......... 550
100. Id.................. 420
101. BOBADILLA.............. 67
102. CABRAL BEJARANO (Antonio). *retiré*
103. CAMPANA (Pedro)........ 1,905
104. Id.................. 81
105. CASTILLO (Juan del)...... 150
106. GARZON (Juan).......... 159
107. HERRERA (el Mozo)....... 145
108. Id.................. 47
109. Id.................. 190
110. HERRERA (el Viejo)....... 190
111. Id.................. 255
112. Id.................. 105
113. LABRADOR (Juan)........ 115
114. LOPEZ (Cristobal)........ 54
115. Id.................. 91
116. LLORENTE (Gusman)...... 800
117. MARQUEZ JOVA (Fernando). 80
118. MENESES OSORIO (Francis.). 355
119. Id.................. 515
120. Id.................. 115
121. Id.................. 350
122. Id......... } 510
123. Id......... }
124. MOYA (Pedro de)........ 460
125. Id.................. 245
126. LOS POLANCOS........... 200
127. ROELAS (Juan de las)..... 615
128. Id.................. 960
129. Id.................. 400
130. SARABIA (Josef de)....... 555
131. TOBAR (Alonzo Miguel de) } 1,360
132. Id.................. }
133. VARELA (Francisco)...... 47
134. Id.................. 48
135. VARGAS (Luis de)......... 450
136. Id.................. 171
137. VELAZQUEZ DE SILVA (Diego). 460
138. Id.................. 1,200
139. Id.................. 520
140. Id.................. 12,750
141. Id.................. 650
142. Id.................. 350
143. Id.................. 1,080
144. Id.................. 920
145. Id.................. 840
146. Id.................. 1,600
147. Id.................. 200
148. Id.................. 590
149. Id......... } 235
150. Id......... }
151. Id.................. 32
152. Id.................. 500
153. Id.................. 1,210
154. VILLAVICENTIO (Pedro Nunez de).............. 505
155. Id.................. 599
156. Id.................. 440
157. ZURBARAN (Francisco).... 600
158. Id.................. 4,727
159. Id.................. 350
160. Id.................. 350
161. Id.................. 180
162. Id.................. 1,100
163. Id.................. 175
164. Id.................. 250

165.	ZURBARAN	265
166.	Id.	260
167.	Id.	250
168.	Id.	700
169.	Id.	1,000
170.	*Ce numéro manque au catalogue.*	
171.	ESPINOSA (Jacinte Geronimo de)	480
172.	Id.	255
173.	Id.	205
174.	JAUREGUI Y AGUILAR (Juan de)	260
175.	Id.	165
176.	JOANES (Juan Vincente)	235
177.	Id.	405
178	JOANES (Vincente)	260
179.	MARTINEZ (Josef).	101
180.	Id.	
181.	Id.	40
182.	ORRENTE (Pedro)	24
183.	RIBALTA (Francisco)	335
184.	Id.	240
185.	Id.	46
186.	RIBERA (Josef), dit L'ESPAGNOLET	3,050
187.	Id.	4,000
188.	Id.	3,000
189.	Id.	299
190.	Id.	690
191.	Id.	145
192.	Id.	610
193.	Id.	210
194.	Id.	605
195.	Id.	000
196.	Id.	380
197.	Id.	460
198.	Id.	530
199	SALVADOR (Gomez Vincento)	165
200.	PEREZ SIERRA (Francisco)	60
201.	ZARINENA (Francisco)	500
202	BOCANEGRA (Pedro Atanasio)	110
203.	CANO (Alonzo)	335
204.	Id.	150
205.	Id.	305
206.	Id.	125
207.	Id.	400
208.	Id.	450
209.	CANO	405
210.	Id.	182
211.	Id.	800
212	Id.	95
213.	Id.	270
214.	Id.	705
215.	Id.	680
216.	Id.	455
217.	GOMEZ (Sebastian)	860
218.	Id.	102
219.	SEVILLA ROMERO Y ESCALANTE (Juan de)	200
220.	Id.	220
221	ATIENZA (Martin de)	1,505
222.	COTAN (Sanchez)	385
223.	Id.	645
224.	ZAMBRANO (Juan Luis)	490
225.	ALFARO Y GAMEZ (Juan de)	205
226.	DEL CASTILLO Y SAAVEDRA (Antonio)	210
227	VALDES LEAL (Juan de)	345
228.	Id.	400
229.	Id.	265
230.	Id.	120
231.	AMERIGHI, dit LE CARRAVAGE	46
232	BAROCCI (Frederico)	101
233	Id.	560
234.	Id.	50
235.	Id.	36
236.	BATONI (Pompeo)	386
237.	BERETTINI DA CORTONA (Pietro)	425
238.	BRANDI (Hyacinto)	141
239.	PERINO DEL VAGA	500
240.	Id.	300
241.	GIULIO ROMANO (Pippi)	180
242.	RAFAELLO SANZIO	3,500
243.	Id.	27,250
244	Id.	850
245.	Id.	805
246.	Id.	1,280
247.	ROMANELLI (Gio. Francesco)	850
248	SALVEDA (Gio. Batista)	1,250
249	ALLORI (Cristofano)	700
250.	Id.	500
251.	FRA BARTOLOMEO DI S. MARCO	1,255
252	Id.	310

253.	DOLCI (Carlo)	2,550
254.	Id.	1,099
255.	Id.	225
256.	Id.	45
257.	FURINI (Filipo)	505
258.	MARINARI (Onorio)	505
259.	Id.	155
260.	ANDREA DEL SARTO	540
261.	Id.	1,500
262.	Id.	500
263.	Id.	540
264.	PULIGO (Domenico)	875
265.	GIORGIONE	210
266.	BELLINI (Giovanni)	2,100
267.	BORDONE (Paris)	160
268.	PAOLO VERONÈSE	3,200
269.	CANALETTI	2,200
270.	PORDENONE	100
271.	Id.	280
272	LOTTO (Lorenzo)	1,070
273.	SEBASTIEN DEL PIOMBO	1,200
274.	SCHIAVONE	330
275.	PALMA (Jacopo)	3,020
276.	TINTORET	1,500
277.	Id.	305
278.	TIEPOLO (Giambattista)	29
279.	TIZIANO VECELLIO	730
280.	Id.	690
281.	Id.	700
282.	Id.	350
283.	ALLEGRI (Antonio) LE CORRÉGE	1,000
284	Id.	1,620
285.	Id.	470
286.	Id.	125
287.	Id.	140
288.	Id. }	305
289.	Id. }	
290.	Id.	519
291.	ÉCOLE DU CORRÉGE	380
292	Id.	175
293.	Id.	150
294.	Id.	125
295.	Id.	62
296.	ALLEGRI (Pomponio)	350
297.	ANSELMI (Michel Agnolo)	29
298.	GATTI (Bernardo)	80
299.	Id.	390
300.	LANFRANCO (Giovanni)	215
301.	PARMEGIANINO	415
302.	Id.	300
303.	RONDANI (Francesco Maria)	205
304.	Id.	310
305.	SCHIDONE (Bartolomeo)	220
306.	Id.	440
307.	Id.	215
308.	Id.	560
309.	Id.	200
310.	Id.	260
311.	Id.	205
312.	Id.	455
313.	ALBANI (Francesco)	2,550
314.	GUERCHINO DA CENTO	3,050
315.	Id.	160
316.	CARRACCI (Agostino)	610
317.	Id.	350
318.	CARRACCI (Anibale)	300
319.	Id.	505
320.	Id.	335
321	GUIDO RENI	660
322.	Id.	5,880
323.	Id.	900
324.	MOLA (Francesco)	415
325	Id.	399
326.	PROCACCINI (Cammillo)	360
327.	Id.	195
328.	Id.	76
329.	PROCACCINI (Julio Cesare)	355
330.	SPADA (Lionello)	310
331.	DOMENICHINO	580
332.	Id.	1,250
333.	Id.	160
334.	Id.	1,105
335.	Id.	225
336.	Id.	141
337.	Id.	325
338.	ÉCOLE DU DOMINIQUIN	41
339.	Id.	295
340.	Id.	500
341.	VINCI (Leonardo da)	4,000
342	LUINI (Bernardino)	1,010
343.	Id.	650
344.	SALAI (Andrea)	1,900
345.	Id.	780
346.	SESTO (Cesare da)	112
347.	MANTEGNA (Andrea)	390
348.	Id.	255

349.	MANTEGNA (Andrea)	580
350.	GAROFALO (Benvenuto)	1,690
351.	PACCHIAROTTO (Jacopo)	92
352.	VANNI (Franc sco)	1,830
353.	Id.	700
354.	ARPINO (Gius p e Cesari d')	60
355.	GIORDANO (Luca)	965
356	BISCAINO	40
357.	Id	993
358.	STROZZI (Bernardo) EL CAPUCINO	193
359.	Id.	175
360.	VAN BALEN (Henri)	200
361.	CALVAERT (Denis)	330
362.	VAN DYCK (Antoine)	5,000
363.	Id.	4,000
364.	Id.	502
365.	Id.	400
366.	Id.	110
367.	DIEPENBECK (Abraham)	90
368	HERMESSEN (Jean de)	300
369.	MINDERHOUT	146
370.	PORBUS (François)	610
371	QUINTIN MESSIS	121
372.	Id.	180
373.	RUBENS (Pierre-Paul)	7,400
374	Id.	3,000
375.	Id.	1,320
376.	Id.	1,000
377.	Id.	920
378.	TÉNIERS (David)	15,300
379.	SCHUTT (Cornelis)	101
380.	Id.	150
381.	Id.	909
382.	Id.	303
383	MAES (Nijkolaas)	1,055
384.	MORO (Antoine)	340
385	REMBRANDT	1,300
386.	Id.	1,010
387.	Id.	1,310
388.	FICTOOR (Jan)	1,750
389.	WINANTS (Jan)	25
390.	AMBERGER	200
391.	DIETRICH (Ernest Christian W.)	3,500
392	DURER (Albrecht)	460
393.	PENTZ (George)	230
394.	ÉCOLE ALLEMANDE	50
395.	LEVOYER (Robert)	1,305

Marbres.

1.	Statue	1,600
2.	Id.	4,400
3. 4.	Bustes	470
5. 6.	Bustes	1,020
7.	Statue	640
8.	Id.	440
9.	Id	270
10.	Id.	250
11.	Id.	265
11 bis.	Id.	215
12.	Id.	1,610
13.	Bas-relief antique	4,500
14. 15. 16. 17.	Bustes	250
18. 19.	Vases	650
20.	Vase	485
21.	Deux vases	485
22.	Deux coupes	740
23.	La Madeleine de Canova	59,500
24.	Ariane	2,030
25.	Apollon	1,403
26.	Diane	1,280
27.	Minerve	2,000
28.	Bacchus	290
29-40.	Douze Césars bustes	4,600
41.	Vénus accroupie	505
42. 43.	Taureau couché, Id.	700
44. 45.	Buste, Id.	260
46. 47.	Id., Id.	240
48. 49. 50.	Conque marine, Id., Id.	112

BULLETIN-CHRONIQUE.

Ventes publiques.

Nous sommes en arrière avec les ventes publiques, qui ont été nombreuses et intéressantes sur la fin de la saison. Nous venons de parler de la Galerie Aguado, nous dirons quelques mots ici des tableaux de M. Paul Perrier; par la suite, nous nous occuperons avec plus de détails des antiquités de M. Didier Petit, des vases grecs du prince de Canino, des estampes de M. R. Dumenil, et de la collection Tardieu, qui vient de clore la saison.

Tous les tableaux de M. Paul Perrier étaient d'un bon choix, et connus pour la plupart. Parmi eux nous avons retrouvé avec plaisir *les Noces de Cana*, de Jean Steen. Ce tableau, qui a fait partie de la galerie de l'Élysée, n'est pas seulement le chef-d'œuvre du maître, c'est encore une des productions capitales de l'école hollandaise. Pour être juste, il faudrait citer tous les tableaux de cette petite collection; nous en donnerons les prix. Une heureuse innovation a signalé cette vente: c'est l'absence de l'*expert*, et surtout l'absence de sa prose. M. Perrier a jugé que ces précieux petits maîtres, alors qu'ils se présentent véritablement, pouvaient bien se passer de ce jargon de catalogue qui leur ressemble si peu; et, pour en parler dignement, il les a nommés simplement et a rappelé les cabinets dont ils ont fait partie : c'est une leçon de bon goût. On aurait bien des grâces à rendre à M. Perrier, si l'exemple qu'il vient de donner devait trouver de nombreux imitateurs. Nous le souhaitons bien sincèrement.

Numéros du catal. — Prix d'adjud.

1. BACKHUISEN. — Marine, vue prise sur l'Y en face d'Amsterdam. — Toile, haut. 50 cent., larg. 60 cent. — fr.
   Adjugé à M. Pelletier. 3,800
2. BERGHEM. (Nicolas) — Un Laboureur sur ses chevaux, figures et bestiaux dans un riche paysage —Toile, haut. 44 cent., larg. 56 cent. — M. Félix. 9,880
3. *Du même*. — Bergers et troupeaux traversant un gué. Bois, haut. 41 cent., larg. 54 cent. — M. Mauwson. . . 3,751

4. BERKEYDEN. — La Place de la cathédrale de Harlem. fr.
Toile, haut. 51 cent., larg. 66 cent. — M Kalbrener. . 1,185
5. BOLL. (Ferdinand) — Figure de buveur, vue à mi-corps un verre à la main. — Toile, haut. 90 cent., larg. 86 cent. — M. Richard 3,650
6. *Du même.* — Portrait d'homme. — Toile, haut. 1 m. 50 cent., larg. 80 cent. 850
7. GUERCINO DA CENTO. — L'Ensevelissement du Christ. — Toile, haut. 1 m. 62 cent., larg. 2 m. 30 cent.
Retiré faute d'enchères.
8. DENNER. — Portrait d'un vieillard à mi-corps. — Toile, hauteur 70 cent., larg. 58 cent. — M. Hoop.
Collection Erard, n° 75 du catal., vendu 2,500 fr. en 1832. 2,900
9. DIETRICH. — Cérémonie dans un temple israélite, — Toile, haut. 44 cent., larg. 63 cent. — M. Richard. 1,861
10. DOW (Gérard). — L'Ermite. — Bois, haut. 30 cent., larg. 22 cent. — M. Richard. 9,000
Galerie de l'Élysée, n° 60 du catal., vendu en 1837 8,250.
11. DUJARDIN (Karel). — Paysage avec figure et bestiaux. — Bois, haut 32 cent., larg. 42 cent. — M. Kalbrener. . .
12. CLAUDE GELÉE. — Des Bergers conduisent un troupeau sur le bord d'une rivière, paysage et animaux.
Toile, hauteur 56 cent., larg. 70 cent. — M. Hazard. . . 8,500
13. GREUSE. — Tête de jeune fille.
Toile, haut. 40 cent., largeur 28 cent. — M. Richelieu. 1,720
14. DE HEEM (David). — Fleurs, fruits et objets divers.
Toile, haut. 58 cent., larg. 80 cent. — M. Hazard. . . 1,351
15. *Du même.* — Fleurs, fruits et objets divers. — Toile, hauteur 78 cent., larg. 1 m. 2 cent. — M. Montgomery. . . 3,350
16. M. HERSENT. — Ruth et Booz.
Toile, haut. 56 cent., largeur 70. — M. Amédée Perrier. 1,499
17. *Du même.* — Daphnis et Chloé.
Toile, haut. 1 m. 9 cent., larg. 86 cent. 4,240
18. G. HOET. — Les Danaïdes. — Bois, haut. 41 cent., larg. 54 c. 505
19. DE HOOGH (Peeter). — Les Joueurs de boule (extérieur). — Haut. 69 cent., larg. 64 cent. — M. Artaria (de Londres.) . 4,800
20. *Du même.* — La Balayeuse (intérieur).
Haut. 50 cent., largeur 50 cent. — M. Ferd. Laneuville. 4,020
21. J. JORDAENS. — Sainte Famille.
Bois, haut. 1 m. 72 cent., larg. 1 m. 44 cent. 1,601

fr.

22. LENAIN. — Concert de village. — Haut. 65 cent. larg. 36 c. 760

23. LINGELBACH. — Marine : Vue d'un port.
Toile, haut. 36 c., larg. 62 cent. 1,720

24. DE MOOR (Karl). — Louis XIV et les états généraux de Hollande. — Bois, haut. 56 cent. larg. 44 cent. — M. Hoop. . 1,700

25. MIERIS (Guillaume). — Le petit Tambour.
Bois, haut. 33 c., larg. 27 cent. — M. Richard. 6,300
Vendu 4,000 fr. en 1837. Gal. de l'Élysée, n° 89 du catal.

26. MOUCHERON. (Figures d'Adrien Van der Velde) — Paysage : Effet du soir.
Toile, haut. 44 cent., larg. 34. — M. Guichardet. . . . 3,400

27. VAN DER MEULEN. — Le Coche. — Haut. 48 cent., largeur 76 cent. — M. Lacaze.
Vendu 1,005 fr. en 1812. Cab. Perregaux, n° 10 du catalog. 950

28. NEEFS (Peter). — Intérieur de la cathédrale d'Anvers. — Bois, haut. 70 cent., larg. 1 m. 2 cent. — M. Casimir Périer. . 1,325

29. VAN DER NEER. — Effet de lune.
Haut. 50 cent., larg. 75 c. — M. Montgomery. 4,400

30. VAN OSTADE. (Adrien) — Le Marchand de poissons.
Toile, haut. 40 cent., larg. 35. — M. Montgomery. . 11,011

31. *Du même*. — L'Empirique.
Bois, haut. 56 cent., larg. 35. — M. Guichardet. . . . 6,001

32. VAN OSTADE (Isaac). — Le Marché.
Bois, haut. 56 cent., larg. 30 cent. — M. Richard. . . 17,500

33. PRUD'HON. — Assomption. Esquisse.
Toile, haut. 33 cent., larg. 21 c. — M. Montgomery. . . 12,000

34. REMBRANDT. — Portrait de sa mère.
Bois, haut. 80 cent., larg. 60 cent., ovale. — M. Mauwson. 7,101

35. *Du même*. — Suzanne au bain. — Toile, haut. 1 m. 42 cent., larg. 1 m. 40 cent. — M. Casimir Périer. 6,350

36. RIBEIRA (Josef). — La Mort de Lucrèce. — Toile, haut. 1 m. 20 cent., larg. 96 cent. — M. de Cipière. 900

37. *Du même*. — Le Mangeur de macaroni. — Toile, haut. 1 m. 20 cent., larg. 1 m. — M. Casimir Périer. 360

38. P. P. RUBENS. — La Nativité. Esquisse fort douteuse.
Bois, haut. 46. cent., larg. 32 cent. — M. Warneck. . . 409

39. *Du même*. — Hygie nourrit Esculape sous la forme d'un serpent. Figure allégorique.
Toile, haut. 1 m. 20 cent., larg. 72 cent. — M. Kalbrener. . 2,855

40. BUQUIERK. — Paysage et Animaux. fr.
Toile, haut. 1 m. 8 c., larg. 1 m. 50 cent. — M. Laneuville. 1,050
41. RUYSDAEL (Jacques). — Le Moulin à eau.
Toile, haut. 54 c., larg. 66 cent. — M. Michel. 3,559
42. SCHALKEN. — Cuisine hollandaise.
Bois, haut. 32 cent, larg. 22 cent. — M. Kalbrener. 3,199
Vendu 1,000 fr en 1837. Gal. de l'Élysée, n° 93 du catal.
43. *Du même.* — Bourgeoise hollandaise.
Bois, haut 26 cent., larg. 22 cent. — M. Hopp. 750
44. STEEN (Jan). — Les Noces de Cana.
Toile, 1 m. 20 cent., larg. 1 m. 45 cent. — M. Tardieu. 16,501
Vendu 13,500 en 1837. Galerie de l'Élysée, n° 4 du catal.
45. *Du même.* — La Querelle de ménage (intérieur).
Hauteur 66 cent., larg. 32 cent. 660
46. TÉNIERS (David). — Danse de village. — Toile, haut. 1 m. 40 cent., larg. 1 m. 30 cent. — M. Niveneuse. 10,400
47. *Du même.* — Les Moissonneurs.
Toile, haut. 66 cent., larg. 86 cent. — M. Casimir Périer. 3,650
49. J. B. WEENIX. — Vue d'un port. — Toile, haut. 84 cent., largeur 1 m. 10 cent. — M. Montgomery. 6,820
Vendu 3,460 fr. en 1837. Gal. de l'Élysée, n° 30 du catal.
50. *Du même.* — Fuite en Égypte. (Vient de la coll. Burtin.)
Toile, haut 56 cent., larg. 48 cent. — Madame Hazard. . 1,900
51. WOUWERMANS (Philippe). — Halte de cavaliers.
Bois, hauteur 46 cent., larg. 48 cent. — M. Mauwson. . 4,101
52. VAN DER VELDE (Adrien). — Paysage : Animaux à l'abreuvoir.
Toile, haut. 44 cent., larg. 56 cent. — M. Paillet. . . 9,000
53. *Du même.* — Bergers et troupeau sur le bord d'un ruisseau.
Toile, haut. 33 cent., larg. 28 cent. — M. Niveneuze. . 3,900
54. WYNANTS (Jean). — Paysage. Figure de Lingelbach.
Toile, haut. 76 cent., larg. 65 cent. — M. de Niveneure. 8,330
55. et 56. BOUCHER. — La Naissance de Bacchus. — L'Enlèvement d'Europe. — Deux toiles faisant pendant, fig. de grandeur naturelle. — M. Montgomery. 2,820

Les tableaux adjugés sous les noms de Richard et Montgomery sont tous pour le compte de lord Yarmouth, marquis d'Hartford, amateur qui a fait de belles et nombreuses acquisitions cet hiver.

Ventes de Tableaux modernes.

En attendant les siècles qui doivent les faire passer au rang des anti-

ques, les productions modernes peuvent se contenter des témoignages d'estime qu'on leur donne dès à présent. Trois petites collections de peintures et de dessins des maîtres modernes, dont la vente a eu lieu il y a quelques jours, nous serviront à constater, par l'empressement avec lequel ces productions ont été recherchées, et par les prix qu'on y a attachés, la faveur dont elles jouissent auprès du public.

Ces catalogues de productions modernes sont, en général, fort mal rédigés. Le nom de l'auteur, celui du sujet et la dimension, nous épargneraient bien des descriptions oiseuses.

CABINET DE M. MAINEMARE.

R. P. BONINGTON. — Marine et falaises; sur le devant une barque de pêcheurs remplie de personnages. . . . . 2,300 fr.

PAUL DELAROCHE. — Le cardinal Winchester interrogeant Jeanne d'Arc en prison. Très-petite esquisse. 545

Du même. — Les Enfants d'Edouard. Cette réduction faite en 1831 pour être gravée par M. Prud'homme, n'est pas entièrement de la main de M. Delaroche. 4,500

Du même. — Le cardinal Mazarin mourant, très-petite esquisse du tableau exposé en 1831. 165

GERICAULT. — Etude de cheval blanc persan, ayant appartenu à l'empereur Napoléon. Tableau de petite dimension d'une grande finesse d'exécution. 605

GRANET. — Les derniers Moments du Sodoma. 1,305

J. B. GREUZE. — Sophie Arnould; portrait d'un beau sentiment de couleur dont le buste n'est qu'ébauché. Il est au moins douteux que ce soit la tête de cette danseuse. . . . 7,900

Attribué au même. — Portrait de madame du Barri. Cette peinture vigoureuse n'est certainement pas de Greuze, mais bien de Nattier ou de quelque autre peintre de ce temps. . 1,500

HERSENT. — La Fiancée du roi de Garbe. — Episode de Joconde. — (Deux très-petits tableaux.) 415

INGRES. — Henri IV et l'Ambassadeur d'Espagne. Tableau gravé par Prud'homme. 3,550

ARY SCHEFFER. — Un Ministre apportant des consolations au pêcheur qui pleure la perte de son fils noyé. 1,610

TAUNAY. — Paysage, site d'Italie. 350

CHARLET. — Marche de troupes dans les Pyrénées (aquarelle). 225

DECAMPS. — Un Marchand de chiens assis et entouré de bassets. 700

Eug. Lami. — Départ pour la chasse. . . . . 111 fr.
Maréchal. — Un Moine prêchant, esquisse au pastel. . . . 320

Estampes.

Abdication de Gustave-Wasa, épreuve avant la lettre sur chine ; gravée d'après M. Hersent par M. H. Dupont. . . 132
Le marquis de Strafford allant au supplice, gravé par le même d'après M. Paul Delaroche ; épreuve avant la lettre sur chine. 108
Portraits de Napoléon et de Pierre le Grand, gravés d'après M. Paul Delaroche par MM. H. Dupont et Louis ; épreuves avant la lettre sur chine. 310
Portrait de M. le marquis de Pastoret, gravé par M. Dupont d'après P. Delaroche, sur chine. 61
Sainte Amélie, gravée par Mercuri d'après P. Delaroche ; épreuve avant la lettre et sur chine. 205
Les Moissonneurs, gravés par Mercuri d'après L. Robert ; épreuve avant la lettre sur chine. 246
Charles Ier, épreuve avant la lettre et sur chine ; gravé par Martinet d'après P. Delaroche. 117
Henri IV et l'ambassadeur d'Espagne, épreuve avant la lettre sur chine ; gravé d'après M Ingres par M. Prud'homme. 45

AQUARELLES DE M. BROWN, DE BORDEAUX.

R. P. BONINGTON.

Dans un souterrain éclairé par une porte ouverte, un homme vêtu d'un manteau rouge regarde avec attention une pierre tumulaire debout contre un pan de mur. 255

Plage et falaise, barques de pêcheurs échouées sur la grève. 121

Large rivière couverte de bateaux à voile. 160

Vue d'une partie de la Piazetta à Venise, les deux colonnes et le bâtiment de la Monnaie. — Adjugé à M. Véron. 355

Un personnage, assis devant une table couverte d'un tapis rouge, paraît lire avec attention une pancarte de papier qu'il tient des deux mains. — M. Fau. 145

Trois personnages assis et debout devant une table paraissent discuter une affaire importante. — M. E Lemarant. 400

Pleine mer, effet d'orage. 110

Une famille hollandaise se promenant aux abords d'un château. — M. Perrier. 360

Vue du cours de la Seine; sur le devant, des bateaux; dans le fond, l'église de Mantes. . . . . 300 fr.

Une dame, suivie de plusieurs personnages, descend l'escalier d'un palais; elle est rencontrée par un cavalier qui la salue; deux pages, dont l'un tient un chien en laisse. — M. Wallace. 530

Marine, calme. Plusieurs bateaux pêcheurs, les voiles déployées, garnissent le premier plan. — M. Wallace. . . . 600

Un Malade. Dans un appartement tendu de larges draperies, est un homme malade et couché dans un lit; un docteur est debout près de lui; d'autres personnages l'entourent. — M. Wallace. 410

Torrent à travers une montagne couverte de végétation. — M. Duchesne. 360

Une jeune femme richement vêtue est assise dans une galerie donnant sur le canal de Venise; elle paraît écouter la romance que chante une de ses suivantes. — M. Perrier. . . 370

Vue du palais ducal à Venise, pris du côté de la mer. Figures. — M. Wallace. 1,000

Paysage, massifs d'arbres au bord d'une rivière. — M. Duchesne. 330

Intérieur. — Deux personnages sont debout près d'une croisée ouverte sur laquelle un enfant est accoudé. — M. Duchesne. 921

La Prière. — Une jeune femme assise dans un fauteuil écoute son jeune enfant qui, à genoux près d'elle, lui récite sa prière. 300

Chariot à quatre roues recouvert d'une toile et attelé de trois chevaux, sur une route dans un pays plat. Un coup de soleil vif et brillant éclaire le paysage. — M Claret. . . . 810

La Conversation. — Une jeune dame assise dans un fauteuil écoute un jeune homme qui s'appuie sur une table couverte d'un tapis vert. — M. Wallace 1,045

Vue d'un canal en Angleterre. Sur le premier plan, un homme pêche à la ligne; plus loin une barque à voile. — M. Odier. 350

Vue de Rouen. Sur le devant, la Seine est couverte de bateaux; au fond, les maisons et les monuments. — M. Vallace. 760

Un Turc assis sur un divan, la tête appuyée sur une de ses mains, tient de l'autre une longue pipe. M. Wallace. . . . 550

Paysage, effet du soleil couchant. — M. Durand 205

Une maison du temps de François Ier. Sur le devant, deux paysannes normandes ; au fond , des arbres. — M. Véron. 150 fr.

Groupe de personnages richement vêtus. Dessin dont quelques parties n'ont pas été terminées. — M. Eug. Piot. . . 205

M. DECAMPS.

Garde-chasse assis sur un rocher ; entre ses jambes un chien qui le caresse, et près de lui deux bassets. — M. Odier. 410

L'Abreuvoir. Un Turc à cheval, vu de dos, fait boire son cheval dans le bassin d'une fontaine ; près de lui une femme portant une cruche sur sa tête tient un enfant par la main. — M. Wallace. 820

Deux Soldats couverts d'armures près d'un mur blanc ; l'un d'eux, qui est assis, tend une coupe à une femme qui y verse du vin. — M. Pescator. 295

Les Accidents de la chasse : deux singes en costume de chasse ; le fusil de l'un qui part par maladresse frappe l'autre au visage et le renverse. 255

Halte d'Arabes. Sur le premier plan, un chameau couché à terre, et près de lui des Arabes ; au fond à gauche une caravane. — M. Wallace. 550

Ane au soleil, près d'un mur : étude d'une grande vérité. — M. Fau. 305

M. P. DELAROCHE.

Étendu sur un lit richement drapé, un personnage écoute avec attention la prédiction que lui fait un astrologue. . . 700

M. H. VERNET.

Le Serment d'amour. — Un paysan des environs de Rome à genoux devant une chapelle, pose sur son cœur la main de sa maîtresse et jure, ainsi qu'elle, d'aimer toujours. . . . 340

Des cuirassiers français viennent de prendre une redoute : sur le premier plan, un brigadier au repos tient un drapeau qu'il a enlevé à l'ennemi ; dans le fond, une partie du régiment poursuit les fuyards ; sur le second plan, un trompette sonne la retraite. Aquarelle de petite dimension d'une couleur brillante. — Lord Yarmouth. 4,000

DÉCOUVERTE

FAITE A LA SAINTE-CHAPELLE D'UN COEUR PRÉSUMÉ ÊTRE CELUI DU ROI SAINT LOUIS.

Les grands travaux qui s'exécutent à la Sainte-Chapelle, et doivent nous la rendre sous peu aussi éclatante qu'à ses plus beaux jours du treizième siècle, ont amené une découverte intéressante que des indications déjà obtenues et les investigations ultérieures doivent rendre précieuse : il ne s'agirait rien moins que du cœur du roi Saint-Louis.

Le 15 mai dernier, en exécutant divers travaux dans la chapelle haute, on découvrit sous une dalle, derrière l'emplacement du maître-autel, et immédiatement au-dessous de la place que durent occuper les saintes reliques, une boîte en plomb d'environ 33 cent. de longueur sur 25 cent. de largeur. Aussitôt les ouvriers s'arrêtèrent, et l'architecte, M. Duban, fit avertir l'archevêque de Paris, qui envoya ses grands vicaires faire la levée du dépôt inconnu que pouvait renfermer la boîte que l'on venait de découvrir. L'ouverture fut faite, et l'on trouva dans une enveloppe grossière un cœur humain et un manuscrit, portant qu'en 1803, dans un travail fait alors, on avait trouvé ce cœur enfermé dans une boîte dont la partie inférieure était entièrement oxydée, et que, mis dans une boîte nouvelle, il avait été replacé religieusement à l'endroit qu'il occupait précédemment.

Effectivement, à cette époque, lorsqu'on appropria la chapelle haute à sa nouvelle destination (elle devait, je crois, contenir les registres des parlements de province et la chapelle basse, les archives de la cour des comptes), on abattit le jubé, et, en nivelant les deux marches sur lesquelles il était élevé, on

dut trouver la caisse de plomb, qui fut replacée au même lieu où elle avait été découverte, ainsi qu'on le verra plus loin dans la déclaration de M. Camus, garde des archives nationales, qui y fut jointe et que nous rapportons.

La première idée qui se présenta, et la plus naturelle, fut que ces restes précieux durent appartenir à saint Louis. M. Letronne, garde général des archives, chargé par le ministre de lui faire un rapport sur leur authenticité, a émis un avis contraire à cette opinion. Un débat contradictoire s'est élevé entre lui et l'un de nos savants antiquaires, M. Le Prevost, membre de l'Académie des inscriptions et belles-lettres. Nous donnons ici les pièces de cette intéressante discussion.

En attendant, des informations doivent être prises à Montréal, et la caisse de plomb, mise sous le scellé, a été renfermée dans l'armoire de fer des archives du royaume.

On ne saurait trop s'élever contre la manière de procéder qui a été suivie en cette circonstance. Sans doute l'opinion d'un archéologue aussi distingué que M. Letronne sera toujours d'un fort grand poids dans toutes discussions de ce genre; mais elle ne peut prétendre à l'infaillibilité, surtout en de pareilles matières où l'on ne saurait apporter trop de circonspection.

M. Letronne est un esprit soudain, habile à manier l'argumentation qui séduit plutôt l'esprit par un raisonnement brillant, rapide, mais spécieux, qu'il n'y fait entrer une entière certitude. Il doit peut-être se méfier de cette admirable facilité, car, en moins de six mois, il vient de porter deux décisions — à propos de l'inscription *découverte* dans une statue de bronze du Musée du Louvre et du cœur trouvé dans la Sainte-Chapelle, — contre lesquelles s'élève, il ne doit pas se le dissimuler, la grande majorité des archéologues et des antiquaires.

L'Académie des inscriptions et belles-lettres, qui est divisée en comités spéciaux, nous semble être le tribunal auquel doit être soumise d'abord toute découverte de quelque importance qui ne ressort pas des travaux particuliers. Au contact d'une discussion préalable, bien des opinions se modifient, sur lesquelles on ne veut pas revenir lorsqu'elles sont formulées avec quelque éclat. Ainsi s'éternisent les discussions.

RAPPORT A M. LE MINISTRE DES TRAVAUX PUBLICS.

Monsieur le ministre,

Lorsque, le 1er pluviôse an XI (21 janvier 1803), on découvrit, pour la première fois, sous les dalles de l'abside de la Sainte-Chapelle, une boîte en plomb contenant les restes d'un cœur humain, plusieurs personnes conçurent l'idée que ce pouvait être le cœur de saint Louis, fondateur de cet édifice. La place toute privilégié qu'occupait cette boîte dans l'axe même de l'abside, derrière le maître-autel, donnait une certaine vraisemblance à cette opinion, en faveur de laquelle on alléguait un passage où Moreri affirme que « *les reliques du saint roi* furent transportées de Saint-Denis à la Sainte-Chapelle de Paris (1). » Cependant M. Camus, alors garde général des archives, se contenta de renouveler la caisse qui contenait la boîte en plomb (2); il fit replacer le tout dans une ouverture ménagée au même endroit de l'abside sous les dalles du pavé où elles viennent d'être retrouvées le 15 du présent mois. Il était naturel que la même opinion se présentât de nouveau.

Or, la découverte du cœur de saint Louis serait un événement d'un si haut intérêt, qu'on ne peut s'empêcher de désirer vivement d'en voir

(1) *Dict. de Moreri*, art. *Louis IX*, t. VI, p. 425, 1re col., éd. de 1759.

(2) Je transcris un passage de la lettre écrite par M. Camus à cette occasion, à M. Terrasse père, le 2 ventôse an XI :

« Faites remettre les restes du cœur qu'on a trouvés dans la terre comme je vous l'ai indiqué. Joignez-y la note que je vous renvoie, écrite sur papier ou sur parchemin, ou sur l'un et l'autre.

« *Il n'est pas à propos* de parler des conjectures que c'est le cœur de Saint-Louis. Je n'y vois rien de déterminant ni de décisif, et il ne faut pas, par des conjectures légères, s'exposer à introduire des erreurs.

« J'ai l'honneur de vous saluer.

« CAMUS. »

Voici maintenant la note dont parle M. Camus, et dont on a trouvé deux copies, l'une sur papier, l'autre sur parchemin, dans la boîte replacée par son ordre :

« Le premier pluviôse, an XIe de la république française (ou vendredi 21 janvier 1803), en faisant quelques réparations à la Sainte-Chapelle, il fut découvert en cet endroit une caisse de plomb, longue d'un pied sur dix pouces de large et huit de profondeur. Cette caisse en contenait une autre en forme de cœur, dont il ne restait que la plaque supérieure, qui paraissait être de cuivre

confirmer la réalité par un examen sévère et impartial de toutes les circonstances qui s'y rattachent.

Avant de procéder à cet examen, vous avez désiré, monsieur le ministre, que je fisse le plus promptement possible quelques recherches préliminaires sur ce sujet, afin d'apprécier d'avance le degré de probabilité que peut avoir l'origine attribuée à ces restes.

Je me suis empressé de répondre à votre désir, et j'ai l'honneur de vous transmettre, sans plus de délai, le résultat de mes recherches, parce que je suis convaincu, malgré le peu de temps que j'ai pu consacrer à ce travail, qu'un examen ultérieur et plus approfondi, si on le juge nécessaire, confirmera ce résultat, qui n'est point malheureusement conforme à ce que l'on pouvait espérer ; car il me paraît trop certain : 1° que le cœur de saint Louis n'a point été rapporté en France ; 2° que dans le cas même où il y aurait été rapporté, ce ne peut être celui qui a été trouvé enfoui sous le pavé de la Sainte-Chapelle.

Vous allez en juger vous-même par cet exposé.

§ I. *Que le cœur de saint Louis n'a point été rapporté en France*

Saint Louis expira le 15 août 1270. Au moment même où il rendait l'âme, disent les historiens du temps, la flotte de Charles d'Anjou, roi de Sicile, entrait dans le port de Tunis (1). Ce prince, selon l'expression de Guillaume de Nangis, trouva le corps de son frère *encore tout chaud* (2). Après les premiers moments d'une bien légitime douleur, les deux princes s'occupèrent des moyens de conserver le corps de saint Louis. On coupa son corps en plusieurs parties, que l'on fit bouillir dans un

étamé, les parties latérales et inférieures étant entièrement oxydées. Il n'y avait aucun caractère indicatif de nom ni de date.

« Les restes trouvés dans la seconde caisse ont été renfermés dans la présente boîte, laquelle a été déposée au même lieu où ces restes avaient été découverts.

« C^en CAMUS, *garde des archives nationales.*
« C^en TERRASSE, *préposé à la garde des archives judiciaires nationales.* »

(1).... Cum beati regis spiritus exiret de corpore, hora illa et quasi momento eodem, illustris rex Siciliæ.... ad portum applicuit. Gaufr. de Belloloco, *Vita S. Ludov.* dans le *Recueil des H. de France*. t. XX, p. 24, A, F. — Guill. de Nang., *Gesta Philippi*, p. 466. C. du même vol.

(2).... Corpus regis reperit aliquantulum adhuc calore complexionali tepidum. *Id.*, p. 466. D. *Si, le trouva tout chaut*, dit la traduction française, qui est de Guillaume de Nangis lui même.

mélange d'eau et de vin jusqu'à ce que les chairs pussent facilement être séparées des os (1). On fit deux parts des restes de saint Louis, les parties solides, à savoir, *tous les os*; les parties molles, à savoir, les chairs et les *intestins*, y compris le cœur. Philippe garda les premières; Charles lui demanda et obtint toutes les autres, *carnem, necnon cor et intestina*, d'après les expressions de Guillaume de Beaulieu, et les fit transporter en Sicile, pour être déposées dans l'église abbatiale de Montreal, près de Palerme (2).

Voilà qui est bien positif, étant attesté par le *seul* historien qui ait été témoin oculaire de l'événement, par le confesseur de saint Louis, son ami dévoué, qui l'avait assisté au moment suprême. Guillaume de Nangis, auteur de l'*Histoire de Philippe le Bel*, rapportant le même fait, d'après Geoffroy de Beaulieu, dont il copie presque textuellement les paroles (3), ne dit pas expressément que le cœur fut livré à Charles d'Anjou; mais il l'a évidemment compris parmi les *intestins*; autrement il n'aurait pu se dispenser de dire : *Cor autem remansit in castris*, ou quelque chose d'équivalent. Guillaume de Nangis, qui n'est ici que le copiste du confesseur de saint Louis, ne pouvait avoir d'autre opinion que celle de Geoffroy; et il est presque inutile de citer une lettre anonyme contemporaine, où il dit également que Charles d'Anjou emporta les *chairs*, le *cœur* et les *intestins*. Le témoignage de Geoffroy de Beaulieu suffit pour mettre hors de doute que le *cœur* a fait partie du lot précieux départi à Charles d'Anjou. Les *os* seulement restèrent à Philippe le Hardi.

Et il n'y a pas moyen de supposer que le mot *cor* a été introduit par erreur dans le texte de Geoffroy; car cet historien, en parlant dans la suite du transport des restes de saint Louis en France (4), de leur sépul-

(1)... Corpus regis membratim dividentes aquæ vinique admixtione tamdiu decoxerunt, quousque ossa pura et candida a carne quasi sponte evelli potuissent. Guill. de Nang., *Gesta Philippi*, p. 466, E. 468, F.

(2) ....Carnem tamen ejus... necnon cor et intestina ipsius, petiit et impetravit Karolus.... a nepote suo.... Gaufr. de Belloloco, p. 24, C.

(3) Carnem tamen corporisque excoctam et ab ossibus separatam, necnon et intestina ipsius, petiit et impetravit Karolus rex Siciliæ a nepote suo rege Philippo, etc.

Guill. de Nang., p. 468, A. Ce sont les mêmes termes que ceux dont se sert G. de Beaulieu; et G. de Nangis avait évidemment son texte sous les yeux. Dans le membre de phrase, *necnon et intestina*, au lieu de *necnon cor et intestina*, que porte le texte de Geoffroy de Beaulieu, il est bien probable que le mot *cor* a échappé par inadvertance à G. de Nangis.

(4) Ossa ejus quæ... Philippus in reditu suo de Tunicis secum ubique deferri devotissime faciebat. G. de B., p. 24, D. — *Plus loin :* Ossium sacrorum

ture à Saint-Denis(1), des miracles qu'ils opéraient (2), ne nomme jamais que les *os*. Il en est de même de Guillaume de Nangis, il dit qu'après le départ de Charles d'Anjou, les *os* du saint roi furent lavés avec le plus grand soin, enveloppés d'une étoffe de soie, et déposés avec des parfums dans une caisse que Philippe se proposait de faire déposer dans l'église de Saint-Denis (3). Ces deux historiens ne parlent jamais du *cœur*; cela serait-il convenable s'il eût été compris parmi les reliques restées dans les mains de Philippe? Il est donc de toute certitude (4) que le *cœur*, comme le dit expressément Geoffroy de Beaulieu, faisait partie des restes cédés par Philippe le Hardi à Charles d'Anjou.

Ici on pourrait objecter l'assertion, tout à fait unique, du moine anonyme dont il reste une vie fort abrégée de saint Louis. Il dit que les *os* du prince *avec son cœur* (5) avaient été transférés en France et enterrés à Saint-Denis. Mais cette assertion isolée d'un auteur, dont l'époque est tout à fait inconnue, pourrait-elle prévaloir contre les témoignages contemporains et parfaitement éclairés de Geoffroy de Beaulieu et de Guillaume de Nangis?

Le *cœur* ayant été transporté en Sicile par Charles d'Anjou, avec les *chairs* et les *intestins*, et déposé dans l'église de l'abbaye de Montréal, près de Palerme, il doit se trouver parmi les restes de saint Louis que contient l'urne de marbre blanc, encore à présent placée sous l'autel élevé contre le fond de l'aile gauche de cette église (6). C'est un point qu'il

reliquiæ transeuntes cum tot et tantis honoribus... a populis prosecutæ. *Id.*, *ib.*, p. 24, E.

(1) Sacrosancta ossa ipsius sepulturæ venerabiliter tradiderunt, etc. *Id.*, *ib.*, p. 25, A.

(2) Sepultis igitur ossibus sacrosanctis divina non defuere magnalia. *Id.*, *ib.*, p. 25, B.

(3) Ossa autem lotione mundissima, involuta cum speciebus odoriferis, in loculo reponentes, etc. Guill. de Nang., p. 468, A.

(4) Pour parfaite intelligence de cette discussion, nous reproduisons ce rapport tel qu'il a été inséré au *Moniteur* du 24 mai 1843. Dans une réimpression faite depuis, M. Letronne a changé et modifié quelques expressions trop absolues; ainsi cette phrase: *Il est donc de toute certitude, etc.*, a été remplacée par celle-ci: *Le témoignage de Geoffroy de Beaulieu suffit pour mettre hors de doute que ce cœur a fini par faire partie du lot précieux cédé à Charles d'Anjou.* (Note du direct.)

(5) Cujus ossa gloriosa cum corde sanctissimo... ad Sancti Dionysii, monasterium est delatum (*pour* delata), ibique... est sepultum (sepulta). *Rec. des H. de Fr.*, t. XX, p. 57, A.

(6) Hittorff, *Architecture moderne de la Sicile*, p. 56, etc. — Luigi Lello,

serait possible de vérifier. Si le cœur s'y trouve, la question sera décidée; s'il ne s'y trouve pas, ce qui est peu probable, ce sera une preuve que ce cœur a été transporté en France; mais il ne s'ensuivra pas du tout que ce soit celui dont les restes ont été découverts à la Sainte-Chapelle, ainsi que je vais le montrer.

§ II. *Que le cœur trouvé à la Sainte-Chapelle ne peut être celui du saint roi.*

Il est à remarquer, en effet, que la mention du cœur de Saint-Louis ne se trouve *nulle part* dans les récits qui concernent la canonisation du saint roi et le partage qui fut fait de ses reliques, il n'est jamais question que des *ossements*.

Guillaume de Nangis dit que ces *ossements*, parvenus en France, furent d'abord apportés à Paris, puis transférés à Saint-Denis et inhumés derrière l'autel de la Trinité, dans un cercueil de pierre attenant au tombeau de Louis VIII et de Philippe-Auguste (1). Il n'est pas fait mention du *cœur* ni dans le récit de la translation des restes de saint Louis, ni dans celui de sa sépulture. Si le *cœur* avait été compris parmi les restes rapportés en France, il aurait tenu une trop grande place dans toutes ces cérémonies pour que l'historien l'ait passé sous silence. On l'aurait mis, comme la tête, dans une magnifique *châsse*. Or, personne n'en a jamais dit un mot

Il n'en est pas question davantage lors de la translation, à Paris, du corps de Louis IX, pour les cérémonies de la canonisation qui eut lieu en 1297. Tous les récits s'accordent à dire que le corps fut *élevé de terre* (*elevatum e terra*), retiré du lieu où il avait été inhumé, transféré en grande pompe à Notre-Dame, puis, après la canonisation, rapporté à Saint-Denis. Philippe le Bel, ses frères et toute sa famille partagèrent entre eux les ossements du saint roi, et les portèrent à pied sur leurs épaules. Dans ces récits, nulle mention du *cœur*.

Voyons maintenant s'il a pu faire partie des reliques déposées à la Sainte-Chapelle, quelques années après la canonisation.

Jérôme Morand remarque que Philippe le Bel paraît avoir eu le désir de mettre pour toujours le corps de saint Louis à la Sainte-Chapelle (2). Du moins, un rescrit de Boniface VIII, daté du 7 juillet 1298, ordonne à l'abbé et aux religieux de Saint-Denis de ne point s'opposer en cela à

Descrizione del real tempio e monasterio di Santa Maria Nuova di Monreale, p. 31, l. 35.

(1) Sacrosancta regis ossa retro altare Trinitatis.... in tumulo lapideo locaverunt. *Rec. des H. de Fr.*, t. XX, p. 488, A.

(2) Jérôme Morand, *Histoire de la Sainte-Chapelle du Palais*, p. 85, 86.

la volonté du roi, leur permettant de se réserver seulement un os du bras et un de la cuisse (1). Mais cet ordre ne reçut point d'exécution, sans doute par suite d'une vive opposition qui avait un fondement légitime dans la volonté expresse que saint Louis avait exprimée d'être enterré à Saint-Denis.

Philippe se borna donc à faire déposer le *chef* du saint roi à la Sainte-Chapelle. Le pape Clément V lui accorda de l'y faire transférer de Saint-Denis, ainsi qu'une des côtes (2). En conséquence, le 17 mai 1306, Philippe le Bel fit mettre dans un chef d'or, enrichi de pierreries, la tête de saint Louis, à l'exception du menton et de la mâchoire inférieure (3) ; il le fit transporter en grande cérémonie à Notre-Dame, ainsi qu'une *côte* du saint roi, enchâssée dans un magnifique reliquaire. La *côte* fut donnée à la métropole ; mais le chef fut déposé à la Sainte-Chapelle (4). On voit donc que ce fut la *seule* relique de saint Louis déposée dans cette église. Il n'est *jamais* question d'une autre. Est-il possible qu'une relique telle que le *cœur* eût échappé à tout le monde ? Supposera-t-on qu'un dépôt si précieux aura été fait à la Sainte-Chapelle *clandestinement*, d'une manière en quelque sorte subreptice ? Une telle supposition choquerait le plus simple bon sens.

Maintenant existe-t-il, dans les circonstances de la découverte faite à la Sainte-Chapelle, quelque indice favorable à l'idée que ce cœur fût celui de saint Louis ? On n'en peut découvrir un seul ; tout, au contraire, s'y oppose (5).

Est-il vraisemblable que le cœur d'un saint si vénéré, dont toutes les reliques ont été, dès la canonisation, l'objet d'une dévotion si fervente, ait été enfoui sous le pavé d'une église ? et que cette relique, non moins précieuse que toutes les autres, eût été rendue à la terre au lieu d'être exposée dans une magnifique châsse à la vénération des fidèles ? Cette objection est si forte, qu'elle dispenserait de toute autre.

(1) Dans Cl. Ménard, *Observations sur Joinville*, p. 370.

(2) Papa Clemens... concessit ei *caput* sancti Ludovici, cum *una de costis*, in capellam suam Parisiis a monasterio Sancti Dionysii transportandum. Guill. de Nang., p. 593, A.

(3) *Absque tamen mento et mandibulis inferioribus*. Id., *ib.*, p. 593, D. *Chroniq. de Saint Denis*, même tome, p. 680, D.

(4) Dictam *costam* in cathedrali ecclesia beatæ Mariæ relinquens ; *caputque* suum gloriosum in capella regalis palatii. G. de Nang., p. 593, D.

(5) Dans la réimpression signalée ci-dessus, M. Letronne rétablit ainsi sa phrase : *Je crains qu'on n'en puisse découvrir un seul ; tout, au contraire*, semble *s'y opposer* (Note du direct.)

On peut encore remarquer toutefois que les autres circonstances présentent des difficultés non moins grandes et aussi peu solubles.

Conçoit-on qu'une opération aussi étrange, aussi insolite, qui blessait à ce point tous les ouvrages religieux, aurait échappé à tous les historiens du temps, n'aurait laissé aucune trace dans les archives de la Sainte-Chapelle, et aurait entièrement disparu de la tradition?

Aurait-on mis cette précieuse relique dans une boite d'étain, lorsqu'on déployait tant de magnificence pour le *chef* du saint et pour une seule de ses côtes?

Y aurait-il eu un tissu trop riche pour l'envelopper, et se serait-on contenté d'un morceau de grosse toile de lin ou de chanvre?

Enfin l'aurait-on enfoui sans l'accompagner d'aucune inscription, d'aucune marque distinctive quelconque qui indiquât aux âges futurs l'origine sacrée de cette relique?

Cette absence totale d'inscription me paraît exclure l'idée que le cœur trouvé à la Sainte-Chapelle ait pu appartenir à quelque personnage important. Il est sans exemple qu'aucune sépulture ait jamais été placée dans la chapelle haute. Une telle exception ne pourrait avoir lieu que pour un roi ou quelque grand personnage, et cela par un privilége tout spécial; dans ce cas, l'histoire ou la tradition en aurait conservé le souvenir. Aurait-on fait cette exception pour un simple chanoine? Aurait-on permis à ses héritiers de placer son cœur dans une position si privilégiée? Cela n'est pas croyable; d'ailleurs, l'absence de toute inscription serait encore ici une difficulté insoluble. Tout cela ne peut s'expliquer que dans l'hypothèse où le cœur aura été placé là *en secret*, à l'insu du chapitre, dans un motif pieux sans doute, mais avec l'intention formelle d'en dérober la connaissance à la postérité.

Il est sans doute bien difficile à présent, dans l'absence de tout indice quelconque, de savoir à quel individu ce cœur a pu appartenir. Ce qui me semble le plus vraisemblable, le plus conforme aux faits observés, c'est que ce dépôt est le résultat d'un vœu manifesté par un des architectes de l'église, et exécuté en secret par quelque parent, un fils ou tout autre qui, héritant de ses fonctions, avait toute facilité de faire creuser derrière le maître-autel et d'y placer une boîte, à l'insu de tout le monde, ayant accès dans l'église quand il le voulait. On expliquerait ainsi tout à la fois la place privilégiée donnée à ce cœur, l'absence totale de marque distinctive, et le silence absolu tant de l'histoire que de la tradition. Pourquoi Pierre de Montreau ou de Montreuil, architecte de la Sainte-

Chapelle, mort en 1266, et enterré dans la chapelle de la Vierge qu'il avait bâtie à Saint-Germain-des-Prés, n'aurait-il pas désiré que son cœur fût déposé dans la Sainte-Chapelle, cet autre monument dû à ses talents distingués.

Ce n'est là qu'une conjecture, sans doute, qu'il est peut-être à présent aussi difficile de prouver que de détruire, et qui d'ailleurs a fort peu d'intérêt ; mais ce qu'il y a d'important, et ce qu'on peut regarder comme certain, c'est que ce cœur n'est point celui du saint roi : car il résulte de tous ces témoignages, comme je l'ai dit en commençant ce rapport :

1° Que le cœur de saint Louis n'a point été rapporté en France, et doit faire partie des reliques déposées dans l'église de Montréal, près de Palerme ;

2° Que, dans le cas même où le cœur aurait été rapporté en France, il n'a point été déposé à la Sainte-Chapelle.

En soumettant ces observations à vos lumières, monsieur le ministre, je vous laisse à décider s'il est nécessaire de pousser plus loin l'examen et de procéder à une enquête plus détaillée.

Je suis avec respect, etc.

Letronne,
Garde général des archives du royaume.

LETTRE DE M. LE PREVOST, AU RÉDACTEUR DU MONITEUR.

Monsieur le rédacteur,

J'ai lu, dans votre numéro du 24 de ce mois, le rapport que M. Letronne a adressé à M. le ministre des travaux publics, sur la découverte faite recémment à la Sainte-Chapelle d'un cœur placé au centre de l'abside. Dans ce document, mon savant confrère, après avoir exprimé, en termes pleins de noblesse et de convenance, l'immense intérêt qui s'attacherait à cette découverte, si l'on pouvait espérer qu'elle nous eût fait retrouver la plus noble portion de la dépouille mortelle du saint roi, établit les deux propositions suivantes :

« 1° Que le cœur de saint Louis n'a point été rapporté en France ;

« 2° Que le cœur trouvé à la Sainte-Chapelle ne peut lui avoir appartenu. »

Je ne doute pas que M. Letronne n'ait, avec tous les amis de la France et de la religion, gémi lui-même de la sévérité de ses conclusions, et je crois entrer dans sa propre intention en essayant de démon-

trer qu'elles sont trop absolues. Je commence par convenir que c'est là une question fort obscure, tant qu'elle n'aura pas été éclairée par quelque observation ou quelque témoignage nouveau. Quelque parti qu'on y prenne, il faut se résigner à y rencontrer des invraisemblances et des contradicteurs. Mon opinion, à moi, est que ces invraisemblances et ces contradictions sont moins fortes et moins choquantes, en admettant que ce cœur ait réellement appartenu à saint Louis, que dans l'hypothèse contraire. Mais tout ce que je demande aux amis de l'histoire. c'est de suspendre leur jugement jusqu'après une enquête approfondie des faits, et une vérification authentique et contradictoire de ce qui existe, à Montréal, des restes de saint Louis.

En attendant cette vérification et cette enquête, que j'appelle de tous mes vœux, et qui me paraissent complétement indispensables, je vous demande la permission d'exposer ici, en peu de mots, les motifs sur lesquels je me fonde pour arriver à une conclusion toute différente de celle de mon savant confrère ; dans cette exposition, je m'assujettirai à l'ordre de son argumentation, quoiqu'il me paraisse assez arbitraire.

Sur la première question, il n'existe que trois témoignages, celui du confesseur de saint Louis, chargé primitivement de rapporter à Saint-Denis la portion de sa dépouille mortelle qui resta à la France ; je conviens qu'il est négatif et d'un grand poids ; mais l'évêque de Tunis, témoin oculaire des faits, dit précisément le contraire, précisément ce que M. Letronne s'étonne de ne pas trouver dans Guillaume de Nangis :

« Après, sire, les entrailles furent portées à MONTRÉAL, en une église près de Salerne (*lisez* Palerne)... Mais le cueur de lui et le corps demourerent en l'ost; car le peuple ne voult souffrir en nulle maniere qu'il en feust sortis. »

Ne serait-il pas possible que ce cœur, d'abord livré à Charles d'Anjou, conformément au récit de Geoffroy de Beaulieu, eût été restitué ensuite pour obéir, soit à cette clameur de l'armée qui exprimait un vœu si légitime, soit à un remords du prince pour violation des intentions de son royal frère, et que le narrateur ait négligé d'en tenir compte ? Ce qu'il y a de positif, c'est que l'anonyme de Saint-Denis, qui devait en savoir quelque chose, dit expressément que le cœur de saint Louis fit partie de ses restes rapportés d'abord dans cette abbaye.

« Cujus ossa gloriosa cum ejusdem corde sanctissimo... ad S. Dionysii monasterium est delatum. »

Ce qu'il y a encore de positif et de fort remarquable, c'est que les historiens siciliens, les traditions locales et l'inscription même de la châsse de Montréal, n'ont jamais fait aucune mention du cœur de saint

Louis, de la possession duquel ce pays n'aurait pourtant pas manqué de se glorifier, s'il en avait été réellement doté.

Il n'y a donc pas lieu, ce me semble, d'énoncer comme un fait inattaquable que le cœur de saint Louis n'a point été rapporté en France. Ce premier point de l'argumentation de M. Letronne me paraît au contraire très-douteux, très-controversé et très-contestable.

Je passe maintenant à la seconde proposition, et je commencerai par rappeler à mon savant confrère que, dans l'état d'imperfection de nos connaissances sur le moyen âge, ou même sur toute autre époque de l'histoire, il existe une foule de faits dont on ne peut se rendre un compte très-rationnel que par leur existence même ; et que, s'il fallait ne jamais les admettre que d'après des documents écrits ou des vraisemblances calculées de notre point de vue trop souvent incomplet ou inexact, il y en a un grand nombre qui ne pourrait résister à cette épreuve. Ici ce qu'il y a de certain, c'est qu'un cœur a été trouvé à la Sainte-Chapelle, dans un emplacement privilégié, habituellement réservé pour le fondateur ou le bienfaiteur principal de l'édifice, dans un emplacement où l'on n'aurait osé introduire la dépouille mortelle de personne du vivant de saint Louis, et où l'on n'avait aucun intérêt à la placer plutôt que sur un autre point du sanctuaire après lui. Cette fraude inutile et inexplicable n'aurait pu être exécutée que sous la menace d'une expulsion honteuse pour le mort, et d'un châtiment exemplaire pour l'introducteur sacrilége. Aussi le seul nom que M. Letronne croie pouvoir mettre en avant, est-il celui de l'architecte du monument, Pierre de Montreuil ; mais cette conjecture ne peut pas supporter le plus léger examen. Ce grand artiste, mort quatre ans avant saint Louis, reçut, avec sa femme, la sépulture la plus honorable et la plus sainte qu'il pût envier, dans la grande chapelle de la Vierge de l'abbaye Saint-Germain-des-Prés, pareillement construite sur ses dessins. Il est impossible de lui prêter la prévision que le corps du saint monarque ne serait pas déposé en tout ou en partie à la Sainte-Chapelle. On sait d'ailleurs que l'usage de séparer le cœur du reste du corps dans les funérailles n'a jamais été étendu jusqu'aux personnages, même les plus éminents, de sa profession. C'eût donc été de sa part ou de celle de ses héritiers une prétention à la fois inouïe et impie, que celle de cette substitution.

M. Letronne ne peut s'expliquer qu'on eût placé le cœur de saint Louis sous le pavé d'une église dans une simple boîte d'étain.

La première de ces circonstances serait en effet fort extraordinaire si elle avait eu lieu après la canonisation ; mais comme nous la plaçons auparavant, elle ne nous présente aucune difficulté.

Quant à l'argument tiré du peu de valeur de la boîte, argument qui a rencontré beaucoup d'approbateurs, nous commencerons pas faire remarquer que cette boîte n'était ni de plomb ni d'étain, mais de cuivre étamé, et nous y opposerons un seul fait; mais ce fait nous paraît décisif.

Le cœur d'un prince presque contemporain, et qui était pour le moins un aussi grand seigneur terrien que saint Louis, de Richard Cœur-de-Lion, a été aussi renfermé dans une boîte de métal, et cette boîte si heureusement retrouvée par mon savant ami, M. Deville, et si indignement délaissée depuis dans un coin de la sacristie de la cathédrale de Rouen, n'est ni d'or, ni de vermeil, ni d'argent, ni même de cuivre étamé; elle est du plus vil des métaux ; elle est de plomb.

Nous croyons avoir établi suffisamment que l'emplacement où a été trouvée cette boîte de la Sainte-Chapelle est précisément celui qui était constamment réservé au fondateur;

Que l'usurpation de cette place est une supposition d'une invraisemblance qui touche à l'impossibilité ;

Que l'objection tirée du choix du métal s'évanouit devant le fait capital que nous pouvons y opposer.

Nous ajouterons que l'usage de séparer le cœur du reste des dépouilles d'un prince n'a jamais été plus constamment suivi que dans la famille de Saint Louis;

Que nous n'avons pas connaissance qu'on ait jamais au contraire réuni le cœur avec les entrailles, comme il faudrait le supposer ici, dans le cas où le cœur de saint Louis serait à Montréal;

Que l'authenticité du cœur de Richard Cœur-de-Lion n'était constatée que par une inscription sur la boîte, qui aura pu disparaître ici avec la majeure partie de cette enveloppe.

Dans cet examen rapide nous n'avons ni levé ni même abordé toutes les difficultés, et nous n'avons jamais eu cette prétention; nous pourrions prolonger la discussion et trouver peut-être dans les circonstances orageuses qui accompagnèrent la canonisation de saint Louis, dans les prétentions rivales de Saint-Denis et de la Sainte-Chapelle à posséder la plus forte portion de la dépouille de ce prince, dans quelque repentir tardif de Charles d'Anjou de s'être approprié le cœur de son frère au préjudice de l'oratoire chéri auquel ce cœur semblait promis d'avance, quelques éléments de solution pour des difficultés moins grandes, suivant nous, que celles que nous avons signalées ; mais nous n'avons eu qu'un but dans cette réclamation : celui de prouver que la question restait au moins obscure, controversable et digne de l'examen le plus

rieux. C'est au gouvernement, au monde savant, aux amis de notre religion et de notre histoire, qu'il appartient de juger jusqu'à quel point nous l'avons atteint.

Agréez, je vous prie, monsieur le rédacteur, etc..

A. Le Prevost,
de l'Académie des inscriptions,
député de l'Eure.

RÉPONSE DE M. LETRONNE.

Monsieur le rédacteur,

Mon savant confrère, M. Le Prevost, après la lecture de mon rapport sur la découverte faite à la Sainte-Chapelle, m'avait annoncé que mes conclusions lui paraissaient trop absolues. Je désirais beaucoup, et, à vrai dire, plus que je ne l'espérais, trouver, dans la lettre qu'il nous a adressée aujourd'hui, des motifs de revenir sur ces conclusions. Car je souhaiterais, autant que personne, qu'on pût établir, par des preuves positives et certaines, que le cœur découvert à la Sainte-Chapelle est bien celui du saint roi. Malheureusement les raisons ingénieuses qu'il m'oppose ne changent en rien l'état de la question, puisque, n'étant appuyées sur aucun fait nouveau, elles laissent subsister toutes les difficultés que j'ai signalées, ou les expliquent au moyen d'une supposition qui en soulève de plus graves encore. Je me borne à deux observations.

J'ai d'abord établi, par le témoignage précis de Geoffroy de Beaulieu, corroboré par deux autres témoignages contemporains, que le cœur de saint Louis avait été donné à Charles d'Anjou, transporté par ce prince à Palerme avec les chairs et les intestins, et déposé dans l'église de Montréal. M. Le Prevost oppose à ce témoignage deux passages que j'ai cités moi-même, et qui ont été réfutés déjà par les Bollandistes. Ces savants hagiographes ne balancent pas à admettre, sans réserve, comme je l'ai fait, l'affirmation positive du confesseur de saint Louis, de son ami dévoué, qui l'a assisté dans ses derniers moments, et n'a point quitté ses restes mortels, jusqu'à leur arrivée à Saint-Denis, où il vint prier sur sa tombe. Quant à ce premier point, la question reste donc entière.

J'ai cependant consenti à raisonner ensuite comme si ce point pou-

vait être douteux et contestable ; et j'ai montré que, dans le cas même où le cœur de saint Louis ne serait point resté à Montréal, ce ne peut être celui qu'on a découvert à la Sainte-Chapelle. M. Le Prevost ne peut disconvenir de la force de l'argument que j'ai tiré du silence *absolu* gardé sur le cœur de saint Louis, par les historiens contemporains, dans le récit des cérémonies relatives, soit à la canonisation, soit au partage des reliques. Il avoue que l'*enterrement* du cœur du saint roi, *après la canonisation*, serait un fait *extraordinaire* ; aussi il conjecture que le dépôt a eu lieu *avant la canonisation*. Je regrette que mon savant confrère ait simplement énoncé cette conjecture, toute gratuite, sans l'appuyer d'aucune raison. Car il me semble qu'il s'est jeté là dans une difficulté plus grave que toutes les autres. On se demande, en effet, par qui, et comment aura été fait un tel dépôt *avant la canonisation?* Assurément ce n'a pu être à l'insu de Philippe le Hardi, ni de Geoffroy de Beaulieu, ni des religieux de Saint-Denis, ni du chapitre de la Sainte-Chapelle. Mais alors, comprend-on que, lors de la canonisation, *vingt-sept ans* après, le souvenir de ce dépôt se fût perdu au point qu'en *levant le corps* de saint Louis, on eût laissé enterrée la plus précieuse de ses reliques, en la privant des cérémonies religieuses et des honneurs dont furent environnés les autres restes du saint roi? Cela me paraît tout simplement impossible.

Je persiste donc à croire que mes conclusions, quelque *absolues* qu'elles paraissent, sont la conséquence logiquement exacte des faits historiques que j'ai réunis et discutés, auxquels, à mon grand regret, M. Le Prevost n'oppose ni aucun texte que j'aurais négligé, ni aucune faute d'interprétation que j'aurais commise. Si donc mes conclusions lui paraissent trop *absolues*, c'est la faute des faits, non la mienne ; il n'était pas en mon pouvoir d'en changer la nature, ni d'en diminuer la rigueur, malgré tout mon désir d'en trouver de moins sévères. En toute discussion sérieuse, nous devons faire abstraction de notre penchant particulier, de notre préférence anticipée pour ne voir que les éléments réels de la question et n'en déduire que les conséquences légitimes. C'est aussi ce qu'ont pensé les savants auteurs de deux articles insérés l'un dans le *Droit* (21 mai), l'autre dans l'*Univers* (25 mai) : quoiqu'ils n'aient pu avoir connaissance de mon rapport (publié le 24), ils sont arrivés, chacun de son côté, à des conclusions qui sont dans le même sens, et sont aussi *absolues*, pour le moins, que les miennes. M. Le Prevost sent bien qu'il est impossible de prouver l'*affirmative* ; mais il aurait voulu au moins qu'on eût laissé de l'incertitude sur la *négative* et rendu la question indécise. Pour ma part, ayant trouvé des preuves *positives*, j'ai cru devoir les donner sans

hésitation. Je pense que, dans une matière aussi délicate, qui touche aux croyances les plus respectables, il est bon de pouvoir arriver à une solution *absolue*, quelle qu'elle soit. Je doute fort que les amis de la religion sachent beaucoup de gré à ceux qui, cherchant à affaiblir, par des subtilités, des conjectures ou des raisons de sentiment, les preuves appuyées sur un enchaînement de faits certains, parviendraient à embrouiller tellement la question, qu'on fût dans l'impossibilité de décider ni que ce cœur est celui de saint Louis, ni qu'il ne l'est pas ; car de cette incertitude il résulterait la perplexité la plus pénible, non-seulement pour toute personne sincèrement attachée à la foi catholique, mais pour tout Français, quelle que fût sa profession religieuse, qui ne verrait dans Louis IX qu'un grand homme, qu'un des meilleurs et des plus grands rois dont s'honore notre pays.

LETRONNE,
Garde général des archives du royaume.

DEUXIÈME LETTRE DE M. LE PREVOST.

Monsieur le rédacteur,

J'ai lu dans votre numéro du 31 mai la lettre que M. Letronne y a insérée en réponse à la mienne du 28, au sujet du cœur découvert à la Sainte-Chapelle, et je vous prie de vouloir bien admettre dans votre journal la continuation de cette discussion.

Mon savant confrère commence par exprimer ses regrets de n'avoir pas trouvé dans ma précédente des preuves positives et certaines que ce cœur fût bien celui de saint Louis. Je n'ai jamais eu la prétention d'administrer immédiatement de pareilles preuves. Je me suis borné à réclamer contre des conclusions qui me paraissaient trop absolues, à élever des doutes, à provoquer des recherches, à réclamer surtout et avant tout la vérification approfondie et contradictoire de ce qui existe à Montréal des restes du saint roi. Ce n'est, de plus, qu'avec beaucoup de répugnance et après avoir, comme il l'atteste lui-même, tenté en vain de le ramener à des idées moins absolues, que je me suis engagé dans cette discussion. Mais, maintenant que j'y suis entré, je la continuerai avec fermeté et persévérance; car je crois y avoir pour moi dès ce moment la raison, et j'espère y avoir plus tard l'évidence. Les témoignages de sympathie que je recueille de toutes parts sont, d'ailleurs,

de nature à m'encourager puissamment ; car ils prouvent que j'ai déjà gagné beaucoup de terrain, puisque j'ai ramené au doute un nombre considérable de bons et doctes esprits, qui avaient d'abord admis sans examen l'arrêt porté par M. Letronne. On a généralement très-bien compris, dès ma première réclamation, qu'il avait fallu qu'elle fût fondée sur une conviction bien profonde. Aussi ai-je été assez heureux pour faire immédiatement partager cette conviction à un certain nombre de mes lecteurs ; d'autres m'appuient au moins de leurs vœux, et tous, je crois pouvoir le dire, désirent la continuation de la discussion.

Je ne sais d'ailleurs si je m'abuse ; mais la lettre même de mon savant confrère me paraît attester, peut-être à son insu, l'influence du fait que je viens de signaler. En effet, si ses arrêts n'ont encore rien perdu de leur rigueur, du moins a-t-il déjà considérablement réduit le nombre de ses arguments. C'est ainsi que nous n'y voyons plus figurer ni l'hypothèse de l'usurpation par l'architecte, Pierre de Montreuil, de la place d'honneur dans le sanctuaire de la Sainte-Chapelle, ni le refus d'admettre qu'une boîte de métal vulgaire ait pu renfermer le cœur du saint roi. J'espère que les observations que j'ai l'honneur de vous adresser aujourd'hui renfermeront désormais l'argumentation de M. Letronne dans un espace encore plus resserré.

J'entre maintenant en matière, et je commence par rappeler que je ne me suis jamais refusé à admettre que le cœur de saint Louis n'ait d'abord été compris dans le lot de Charles d'Anjou. Ce que je me suis toujours borné à soutenir, c'est que, par suite de circonstances qui nous sont inconnues, mais dont il n'est nullement impossible de se faire une idée quand on a une grande habitude des hommes et des événements du moyen âge, il y a tout lieu de penser qu'il n'est pas resté en Sicile, et qu'il n'existe pas en ce moment à Montréal. Je me réserve d'exposer, après la vérification que je réclame, plusieurs explications de ce problème historique, parmi lesquelles je crois pouvoir annoncer, dès à présent, qu'il y en a de très-plausibles. Pour le moment, je me contenterai de rappeler ce que j'ai dit du silence complet des historiens siciliens, des traditions locales, de l'inscription de la châsse même de Montréal sur un point si important. M. Letronne n'a trouvé à y opposer que la possibilité d'une confusion au moyen de laquelle le cœur aurait été compris parmi les entrailles (*viscera*). Sans doute, cette confusion est possible aujourd'hui dans le langage matériel et systématique de l'anatomie moderne ; mais, quoi qu'en disent les Bollandistes, je persiste

à croire que le moyen âge protesterait tout entier contre un rapprochement si éloigné de ses saintes et nobles doctrines.

J'ajouterai que Geoffroi de Beaulieu n'a expressément dit nulle part que le cœur de saint Louis n'ait point été rapporté en France ; j'ajouterai encore que ce ne peut être par inadvertance, comme le suppose mon savant confrère, que Guillaume de Nangis ait omis dans sa transcription, du reste littérale, du texte de Geoffroi ces mots capitaux : NECNON ET COR. La plume grave et posée d'un moine du treizième siècle ne courait pas sur le parchemin comme la nôtre sur le papier ; ce n'est pas surtout quand il s'agissait d'un objet aussi important à ses yeux et à ceux de ses contemporains que le cœur du saint roi, qu'il aurait pu commettre à cet égard un oubli involontaire. Ce retranchement n'a pu tenir visiblement qu'à quelque événement postérieur qui aura altéré le fait primitif. Nous rechercherons plus tard si des motifs graves n'ont pas pu porter l'historien à ne s'expliquer sur ce point que par prétermission. Tout ce que nous tenons à constater, pour le moment, et là-dessus je ne craindrai d'être démenti par aucun observateur initié à la connaissance du moyen âge, c'est que l'omission n'a pu être que volontaire et calculée, et que, par conséquent, c'était l'un des plus puissants témoignages qui pussent m'être fournis à l'appui de ma réclamation.

Il est encore une autre autorité, que je ne saurais assez remercier M. Letronne d'avoir introduit le premier dans cette discussion, c'est celle des Bollandistes. Si j'en crois mon confrère, *ces savants hagiographes ne balancent pas à admettre sans réserve, comme il l'a fait lui-même, l'affirmation positive du confesseur de saint Louis.* Cela veut dire, si je ne me trompe, dans la pensée de M. Letronne, que les Bollandistes affirment comme lui sans réserve l'existence du cœur de saint Louis à Montréal. Or, voici la traduction la plus exacte que j'ai pu faire du passage relatif au cœur de saint Louis dans les *Acta sanctorum*. Je joins le texte en note (1) pour que chaque lecteur puisse l'y confronter.

« Or, il s'élève ici une difficulté assez embrouillée au sujet du cœur du saint, sur la question de savoir s'il fut envoyé en Sicile avec les chairs et les entrailles, ou conservé dans le camp, et transféré de là en France avec les os. Geoffroi de Beaulieu, qui paraît avoir pu posséder sur ce point de meilleures informations que les autres, dit qu'il fut donné à Charles d'Anjou ; c'est aussi la version de l'auteur français cité dans les observations de Ménard, page 366, lequel dit expressément que la chair, le cœur et les intestins furent donnés à Charles d'Anjou. Mais l'auteur de la lettre en français, dont nous venons de citer les paroles, veut que le cœur soit resté dans le camp. Le moine anonyme de

Saint-Denis porte un témoignage semblable, lorsqu'il dit : « Ses os glorieux, avec son cœur très-saint..... furent portés à l'abbaye de Saint-Denis. » Les autres auteurs anciens gardent le silence au sujet du cœur ; *il n'y a donc point de certitude complète sur ce point*. Cependant, quoi qu'en aient pensé quelques modernes, l'autorité même isolée de Geoffroi de Beaulieu *me paraît* l'emporter sur celle des deux autres historiens, surtout par cette considération qu'on aura pu répandre le bruit que le cœur était resté dans le camp pour éviter les murmures des Français, et induire par là en erreur les auteurs que nous venons de citer. Mais celui qui avait mission de transférer les os ne pouvait prendre le change aussi facilement. Outre cela, Guillaume de Nangis et les autres contemporains, qui disent que les os furent transférés en France, tandis que les chairs et les entrailles étaient portées en Sicile, sont plus favorables à l'opinion de Geoffroi, attendu que le cœur peut être compris dans l'expression d'intestins, mais non dans celle d'os. *Il paraît donc plus vraisemblable* que les os seuls aient été *d'abord* gardés dans le camp, et postérieurement transférés en France, comme les seules parties du corps qui ne fussent pas exposées à la corruption. Mais en même temps que *je n'affirme pas ces faits comme entièrement certains*, je dis au contraire avec une complète certitude que Ughelli s'est trompé lorsqu'il a écrit ce qui suit sur les funérailles du saint, etc.... »

Maintenant, je demande à mon savant confrère où il a trouvé, dans les écrits des doctes hagiographes, cette affirmation absolue et sans réserve qu'il nous a présentée comme si conforme à la sienne. Je demande de plus s'il ne reste pas très-probable, après les avoir vus exprimer au contraire avec tant de mesure, avec une circonspection toute philosophique, l'opinion vers laquelle ils penchaient en l'absence complète de preuves, qu'ils se seraient associés à nos convictions et à nos réclamations après la découverte capitale qui vient d'avoir lieu.

Ce ne seront donc ni l'opinion des Bollandistes, ni le témoignage de Guillaume de Nangis, qui pourront ébranler ma manière de voir; et je me crois autorisé à persister, après les avoir discutés, à croire qu'il y a lieu d'émettre les doutes les plus graves (pour ne rien dire de plus) sur l'existence du cœur de saint Louis à Montréal, aussi bien qu'à demander que ce fait soit vérifié avant tout jugement définitif sur le cœur de la Sainte-Chapelle.

J'arrive à présent au second point de l'argumentation de M. Letronne, et là je lui dois encore des remercîments pour avoir bien voulu consentir à entrer dans cette partie de la discussion, *comme si la première pouvait être douteuse et contestable*. Mon savant confrère s'étonne de ce que j'y

aie énoncé *une conjecture toute gratuite, sans l'appuyer d'aucune raison;* je croyais être parti d'un fait grave et irrécusable : la découverte d'un cœur placé dans la Sainte-Chapelle haute, sous la protection immédiate des reliques de la Passion, dans le seul endroit où le cœur de saint Louis ait pu reposer, et où nul autre cœur n'ait pu être admis. Je croyais même avoir présenté quelques considérations à l'appui, avoir repoussé quelques-uns des arguments élevés par M. Letronne contre cette opinion. Aujourd'hui, puisque mon savant confrère veut bien m'encourager à aller plus loin, je le ferai avec d'autant plus de facilité, que je n'avais pas jugé à propos de consigner dans ma première lettre tout ce que je pensais, ni même tout ce que je savais sur la question. Je commencerai par répondre à M. Letronne que, dans la situation que je viens de rappeler, il y a, comme on dit au barreau, *possession*, et qu'en pareil cas, c'est à lui de produire ses preuves le premier; après quoi nous les discuterons.

Ce n'est pas tout; je prie maintenant le lecteur de se transporter avec moi par la pensée dans la Sainte-Chapelle haute, telle qu'elle était aux jours de son antique splendeur.

Derrière l'autel où se célèbrent les saints mystères en présence des instruments de la passion, dans la portion du sanctuaire la plus inaccessible non-seulement aux pas, mais encore aux regards des profanes, je lui ferai remarquer une dalle marquée d'une croix grecque qu'y a tracée une main du treizième siècle. Cette dalle est placée si exactement sous les saintes reliques, que si une goutte du sang dont la couronne d'épines est imprégnée venait à se liquéfier et à percer ses enveloppes d'or, c'est sur la croix dont je viens de parler qu'elle tomberait. Nous sommes ici dans un lieu saint et terrible.

C'est immédiatement au-dessous de cette croix qu'un cœur d'homme a été déposé dans une boîte qui ne pouvait être ni d'or, ni d'argent, parce que, d'un pareil lieu de sépulture, tout métal précieux était nécessairement exclu par ce même sentiment exquis des convenances religieuses qui ne permettait pas à Godefroi de Bouillon, près d'un siècle auparavant, de ceindre la couronne d'or là où le Sauveur du monde avait ceint la couronne d'épines.

Non, elle n'était ni d'or ni d'argent, cette boîte, parce qu'ici c'eût été une inconvenance; mais, pour peu que nous l'examinions, nous reconnaîtrons que l'étain le plus pur qu'aient pu produire les mines de Cornouailles en a fourni la matière; qu'elle est d'un travail métallurgique précieux et rarement appliqué à de l'étain; que le métal a été soigneusement et finement repoussé au marteau; qu'elle est décorée à son

extrémité inférieure, à sa pointe, d'un de ces ornements gracieux que le treizième siècle savait si bien faire éclore des besoins même du service : d'un ornement à trois branches, terminées par autant de glands, d'un dessin délicat et pur.

Non, elle ne brillait pas par la matière, cette boîte, mais l'art du treizième siècle avait su l'élever à toute la hauteur de sa destination.

Non, ce qui en reste ne porte pas d'inscription par une raison bien simple, c'est que ce ne paraît pas en être la portion supérieure, le couvercle, comme on l'a dit, mais bien le dessous, comme tendent à le prouver les broches destinées à recevoir la retombée des agrafes. La disproportion notable entre sa capacité et le précieux dépôt qu'elle était destinée à renfermer, ne permet guère, d'ailleurs, de douter de l'existence d'une boîte intérieure qui aura disparu à l'époque de la première découverte, qui eut lieu le 21 janvier 1803.

Maintenant, je le demande, non pas à mon savant confrère, puisqu'il a porté d'avance un jugement irrévocable, *quel qu'il soit*, mais à tout ami de la France, de la religion et de l'histoire, qui aura conservé la liberté de ses opinions :

Y a-t-il eu en France, depuis le treizième siècle, un cœur, autre que celui de saint Louis, qui ait pu être placé dans de telles conditions?

Pour ma part, quoi qu'ait écrit en l'an XI de la république le citoyen Camus, alors garde général des archives, sur *l'inopportunité des conjectures, que c'est le cœur de saint Louis* ;

Quelque zèle qu'apporte encore aujourd'hui son savant successeur à rechercher toutes les difficultés de détail qu'il croit pouvoir opposer à ce que le cœur soit celui de ce saint roi ;

Quoi qu'on doive trouver ou ne pas trouver dans l'urne de marbre blanc de Montréal ;

Mon opinion a été formée dès le premier moment où j'ai entendu le récit de la miraculeuse découverte : je me suis dit sur-le-champ qu'il n'y avait jamais eu qu'un cœur en France qui eût pu être jugé digne de reposer là, parce qu'il fallait nécessairement que ce fût à la fois le cœur d'un roi et le cœur d'un saint.

Fidèle aux traditions de son prédécesseur, mon savant confrère termine sa lettre par des considérations développées sur le danger qu'il y aurait *dans une matière aussi délicate, qui touche aux croyances les plus respectables, à ne pas arriver à une conclusion absolue, quelle qu'elle soit. Il doute fort que les amis de la religion sachent beaucoup de gré à ceux qui, cherchant à affaiblir* par des subtilités, des conjectures ou des raisons de sentiment, *les preuves appuyées sur un enchaînement de*

faits certains, parviendrait à embrouiller tellement la question, qu'on fût dans l'impossibilité de décider ni que ce cœur est celui de saint Louis, ni qu'il ne l'est pas.

Il faudrait n'avoir jamais ouvert les annales de l'Église pour ne pas savoir que les discussions de ce genre sont au nombre des faits les plus fréquents qu'on y rencontre, et qu'elles se sont prolongées pendant des siècles, sans que jamais les souverains pontifes ni les conciles y aient reconnu de danger ou aient cru devoir les comprimer par une décision absolue, *quelle qu'elle fût*. Nous nous contenterons de citer parmi ces discussions, comme l'une des plus importantes, des plus longues et des plus passionnées, celle qui s'est renouvelée tant de fois entre les bénédictins du Mont-Cassin et ceux de Fleury-sur-Loire, au sujet de la possession du corps de saint Benoît. Pour ma part, je ne crains nullement que les amis éclairés de la religion, qui sont nécessairement en même temps ceux de la vérité historique, me sachent mauvais gré de la démarche. Je ne crains point non plus que mes deux courts écrits aient, par les subtilités, les conjectures et les raisons de sentiment que j'y aurais semées, embrouillé la question au point qu'il fût devenu impossible, par le seul fait de leur publication, de la juger désormais. J'ai exprimé avec réserve des doutes sur l'arrêt porté par M. Letronne ; j'ai appelé l'examen des savants sur ces arrêts et demandé la vérification de ce qui existe à Montréal des restes de saint Louis. Il est possible que je me fasse illusion ; mais je n'éprouve aucune frayeur d'être, pour une pareille réclamation, exclu de la communion des fidèles. J'ai même la ferme confiance qu'il n'en pourra résulter aucun scandale dans l'Église, aucun inconvénient grave pour le pays ni pour l'histoire.

A. Le Prevost.

LES MARCHANDS DE PARIS.

§ I.

MADAME Vᵉ JEAN, MARCHANDE D'ESTAMPES ANCIENNES EN GROS,

RUE SAINT-JEAN-DE-BEAUVAIS, 10.

A propos de quelques planches gravées dont nous signalions l'existence l'année dernière, nous nous étions promis de conduire nos lecteurs dans ces vastes dépôts appelés chalcographies et chez quelques marchands où elles se trouvent réunies en grand nombre. Nous remplirons aujourd'hui une partie de cette tâche. Les anciens cuivres que les gouvernements protecteurs éclairés des arts se sont plu à rassembler, soit qu'ils proviennent des ouvrages exécutés sous leur direction, soit que d'autres circonstances les aient fait tomber entre leurs mains, sont généralement peu connus des amateurs et des artistes auxquels ils peuvent être fort utiles, et ceux qui sont entre les mains des marchands où ils fonctionnent activement sont l'objet d'un commerce trompeur sur lequel il est bon de porter quelque lumière.

Mais à ce mot de chalcographie, quelque peu synonyme de celui

d'hôpital dans le sens où nous l'employons, il nous semble voir sourire quelques amateurs, qui, bien que pénétrés de respect et d'admiration pour les belles et premières épreuves qui gonflent leurs portefeuilles n'en professent pas moins un mépris parfait pour ces dernières venues, produits décolorés d'une mère impuissante, qui ne possèdent trop souvent, hélas! pour dernier héritage qu'un nom illustre à moitié effacé, suffisant à peine à les faire admettre sur les cordeaux des étalagistes, triste et ignominieux champ de bataille, où ils vont lutter et mourir. Ce mépris est injuste ; rien de ce qui conserve encore le moindre reflet du génie de l'homme ne saurait être indifférent, et ces planches qu'ils estiment épuisées peuvent rendre plus d'un service encore et répondre à plus d'un besoin. A défaut des purs et lumineux travaux des graveurs, les épreuves secondaires conservent à l'artiste qui peut se les procurer à bon marché des souvenirs de composition précieux pour l'étude. Pour les amateurs d'estampes qui commencent, elles sont d'utiles points de comparaison pour connaître la beauté relative des épreuves. Enfin l'étude des gravures, quelque pâles qu'elles soient, est une bonne préparation à la connaissance des peintres, et nous ne saurions trop recommander aux amateurs de peinture la formation de recueils contenant tout ce qui a été gravé d'après les maîtres qu'ils affectionnent. Ces sortes de collections, très à la mode en Angleterre, outre qu'elles conduisent à la connaissance parfaite du peintre, mettent sur la trace des compositions qui ont fait partie des cabinets célèbres et existent dans les principales galeries, servent à les reconnaître ou à se préserver des copies trompeuses qui se présentent.

Les planches anciennes qui sont entre les mains des marchands, celles gravées à l'eau-forte surtout, donnent lieu au commerce suivant : les épreuves modernes de ces planches, toutes retouchées à la pointe et remordues par les acides, sont plongées dans une décoction de marc de café qui les jaunit et leur donne par cet aspect de vétusté une harmonie et une intensité de ton capable de tromper l'amateur qui commence et ne possède pas quelque belle épreuve ancienne à mettre à côté pour en bien sentir la différence. Ainsi préparées, ces estampes dont on innonde la France et qu'on envoie même à l'étranger, se vendent assez

ordinairement quatre ou cinq fois leur valeur réelle ; il est bon de se prémunir contre ce piége. On reconnaît celles qui ont subi cette préparation en les humectant légèrement du bout de la langue ; le papier, entièrement décollé par l'immersion dans l'eau chaude qu'il a dû subir, s'imbibe rapidement, et une tache se forme aussitôt sur le fond bistré par ce procédé.

C'est pour cette dernière considération que nous commencerons notre revue par le magasin de madame veuve Jean, qui est, du reste, une des plus vastes collections connues en ce genre et une des bases de ce commerce. Les marchands qui se sont plaints de nos premières *indiscrétions* se plaindront sans doute encore de celles-ci. Qu'y faire? leurs réclamations ne peuvent que nous prouver l'utilité de nos observations.

La maison Jean est certainement une des plus anciennes du commerce de Paris après je ne sais quel *Y* qui remonte au seizième siècle et l'*encre de la petite vertu*, qui a inscrit sur sa porte la date de 1606 ; elle existait, je crois, sous Louis XIII. Là, de père en fils on s'est transmis ces antiques fonds d'imagerie populaire où venaient se joindre de temps en temps quelques cuivres plus importants qui forment le fonds actuel. Et j'imagine que dans quelque coin obscur, ignorées du propriétaire actuel, gisent bien des facéties ornées de gravures sur bois de Papillon ou de Lesueur, bien des caricatures sur la Ligue, le Mazarin ou la minorité de Louis XIV, qui, éditées de nouveau, auraient un grand succès par le temps qui court. Nous avons sous les yeux une PRIÈRE EFFICACE A L'USAGE DES FEMMES, *tirée des œuvres de feu le fameux père Abraham de Sainte-Claire, de l'ordre des Capucins en deuil ;* publiée par un Jean deuxième ou troisième du nom qui nous paraît dater de cette époque et qui est des plus bouffonnes.

C'est en vain que le commerce des estampes qui, lui aussi, tend à suivre les mouvements de la population, est descendu de la rue Saint-Jacques au quai Voltaire et vient maintenant du quai Voltaire sur les boulevards, la maison Jean est restée fidèle au vieux quartier des marchands d'estampes ; là au dix-septième siècle vous eussiez pu voir Florent Le Comte *proche la fontaine Saint-Benoit, au Chiffre royal*, Audran *aux deux piliers d'or*,

Mariette, *rue Saint-Jacques*, *aux colonnes d'Hercule*, avec cette devise : *ex recto decus*, et plus tard Gersaint, sur le *Pont Notre-Dame*, François Basan, que le duc de Choiseul appelait *le maréchal de Saxe de la curiosité*, demeurait rue et hôtel Serpente, et Regnauld de Lalande, son successeur, le dernier homme qui a su faire un catalogue d'estampes, demeurait un peu plus haut dans le cul-de-sac des Feuillantines.

Depuis tantôt deux cents ans la maison Jean siége donc *rue Saint-Jean-de-Beauvais*, n° 10, une de ces rues humides qui descendent de la montagne Sainte-Geneviève ; point d'apparences extérieures, point d'étalage, l'aspect des lieux est froid et ressemble plutôt à quelque maison de roulage qu'à un magasin d'images. Dans la première pièce se trouve un garçon habile à manœuvrer seul des cartons d'une grandeur fabuleuse et semblables à des ballots. Dans la pièce du fond un caissier est à ses écritures, entouré d'un grillage de fil d'archal, et à côté, assise à son comptoir, se trouve la maîtresse de la maison, dont la silhouette se détache sur une fenêtre emplie de verdure; tenant à la main quelque ouvrage de tapisserie.

A droite il y a une petite porte interdite, je crois, aux profanes, qui doit conduire à quelque officine où sont les presses et rangées dans un ordre parfait les dix mille planches de cuivre qui forment le fonds de cet établissement. Il n'y a donc rien à voir et pour apprendre quelque chose, il nous faudra chercher dans le catalogue petit in-4°, rédigé le plus matériellement du monde ; où les gravures d'Edelinck et d'Audran, d'après Raphael et Lebrun se trouvent confondues avec Cambronne refusant de se rendre et Lassalle le bras en écharpe ; les *saints à dentelle* et les *canons à baldaquins* mêlés aux principes d'écriture du célèbre Rossignol et aux cartes géographiques de Hérisson. Nous grouperons ici suivant l'ordre des peintres les estampes que nous croyons devoir signaler en indiquant les prix portés au catalogue.

ALBRECHT DURER. — L'Enlèvement d'Amymone. — La Mélancolie. — Le Cavalier de la mort. — Copies des Nos 71, 74, 98 du catal. de Bartsch. — La Vierge au hibou. *Sadeler*, sculpteur.

Quatre pièces : 1 fr. 15 c. chacune.

Samson tuant un lion. — Sainte Famille. — Les dix mille Martyrs de

Nicomédie. — Le Martyre de sainte Catherine. — Ercules. — Portrait d'Albrecht Durer. — Six grandes pièces originales gravées sur bois nos 2, 102, 117, 120, 127, 156 du catal. de Bartsch; chacune : 75 c.

JULES ROMAIN (PIPI.) — Entrée triomphale de Sigismond dans la ville de Mantoue. *Ant. Stella*, sc.; vingt-cinq pièces : 8 fr.

JEAN COUSIN. — Le Jugement dernier; grande composition en douze planches assemblées. — *Pierre de Jode*, sc. 13 fr. 50 c.

J. CALLOT. — La Tentation de saint Antoine. Cinq estampes différentes, gravées par Picault, Poilly, etc. Chacune : 3 fr. 75 c. à 1 fr. 25 c.

N. POUSSIN. — Histoire de Moïse, quatre pièces, 6 fr. — Les sept Sacrements, format 1|2 colombier, 10 fr. 50 c. — La Passion, *Stella*, sc., 14 pièces, 18 fr. — Moïse frappant le rocher, *Stella*, sc. — L'Adoration du veau d'or. — Esther devant Assuérus, *Poilly*, sc. — La Sainte Famille. — Le Christ entre deux larrons. — Les sept Sacrements, format colombier; 12 estampes, 6 fr. 75 c. chacune.

CH. LEBRUN. — Grand Christ, gravé par *Audran*; trois feuilles colombier, 11 fr. 25 c. — Sainte Madeleine, par Edelinck. — Les Filles de Jethro. — Moïse punissant les bergers. — Le Serpent d'airain. — Entrée du Christ à Jérusalem. — Élévation en croix. — Descente de croix. — Assomption, 6 fr. 75 c. chacune. — Les Batailles d'Alexandre; *Picault*, sculpteur; 6 planches (36 pouces sur 12). La collection, 40 fr. 50 c. — Les mêmes, *Audran*, sc., 7 planches (25 pouces sur 12), avec les batailles de Constantin, 27 fr. — Les mêmes, *Audran*, sc. (17 pouces sur 10), la coll. 6 fr. 75 c. — Les mêmes, plus petites, 3 fr. 75 c.

D. TENIERS. — ONZE sujets gravés par *Tardieu*, *Lebas*, *Martini*, etc. (28 pouces sur 21). Prix de chacune : 6 fr. 75 c.

VINGT-TROIS estampes gravées par *Lebas*, *Canot*, *Lenoir*, etc. (17 pouces sur 14), 2 fr. 50 c. chacune.

QUINZE estampes gravées par *Lebas*, 1 fr. 50 c. chacune.

VINGT petites estampes gravées par *Lebas* et *Canot*, 75 c. chacune.

N. BERGHEM. — SIX estampes. *Aliamet*, sc. (25 pouces sur 18), 6. fr. 75 c. chacune.

HUIT estampes gravées par *Aliamet*, *Adeline*, etc., 2 fr. 50 c. chacune.

NEUF estampes, par *Aliamet*, *Couché*, *Lefèvre*, sc., 1 fr. 50 c. chacune.

CINQ petites estampes, 75 c. chacune.

Recueil de TRENTE estampes, paysages, ruines, etc., grand in-f., 32 fr.

PH. WOUVERMANS. — QUATORZE estampes, *Piquenot*, sc., 75 c. chacune (1).

(1) L'œuvre de Wouvermans, 100 planches gravées par Moyreau, se trouve chez M. Lenoir, marchand d'estampes, quai Malaquais, 5. La collection, 100 fr.

BOUCHER. — Jésus et les douze Apôtres ; 13 estampes, 75 c. chacune.

DIX-HUIT estampes, *Ryland* et *Lebas*, sc., 2 fr. 25 c. chacune.

J. VERNET. — SEPT estampes gravées par *Lebas*, *Dupin*, etc. (27 pouces sur 20), 6 fr. 75 c. chacune.

VINGT estampes gravées par *Lebas*, *Duret*, etc. (24 pouces sur 19), 3 fr. 75 c. chacune.

CINQUANTE-CINQ estampes gravées par *Gouaz*, *Lemire*, *Aliamet*, *Godefroy*, etc. (17 pouces sur 13), 2 fr. 25 c. chacune.

DIX estampes gravées par *Ouvrier*, *Dufour*, etc. 1 fr., 50 c. chacune.

VINGT-SIX estampes gravées par *Ozanne*, *Ouvrier*, etc., 75 c. chacune

Les Ports de France peints par VERNET et HUE, gravés par *Legrand* et *Lorrain*, 26 planches et 226 pages de texte, avec une notice sur J. Vernet. 1 vol. in-4°, 13 fr. 50 c.

J. B. GREUSE. — QUINZE estampes gravées par *Levasseur*, *Massard*, *Ingouf*, etc. (24 pouces sur 20), 13 fr. 50 c. chacune.

La Cruche cassée. — La Vertu chancelante, 2 fr. 25 c. chacune.

VINGT-DEUX estampes gravées d'après Greuze, par *Avril*, *Levasseur*, etc., 1 fr. 50 c. chacune.

J. G. WILLE. — Les planches gravées au burin par Wille au nombre de quarante-deux, plus un recueil de 37 paysages et figures, forment un vol. in-folio, précédé d'une vie de l'artiste en trois langues et de son portrait, par Ingouf. Prix : 250 francs. Ces épreuves assez bonnes ont été tirées au commencement de ce siècle : toutes se vendent séparément.

Parmi les pièces détachées on rencontre quelques portraits de Nanteuil, le *Cadet de la perle*, Ant. Masson, sc., *Benigne Bossuet*, par Drevet, d'après Rigaud, et six autres grands portraits en pied, d'après le même peintre.

Quelques numéros du catalogue sont ainsi conçus : 40 planches, grands sujets d'après les meilleurs peintres, 3 fr. 75 c. chacune ; — 100 sujets d'après *Lesueur*, *Lebrun*, *Raphaël*, *Titien*, etc. 1 fr. 50 c. chaque.

Là se borne la série des gravures au burin que nous avons cru devoir signaler ; la plupart d'entre elles sont fort pâles et ne peuvent absolument servir que comme souvenir, quelques prix nous paraissent fort élevés vu l'état où elles sont. Dans un prochain article, nous nous occuperons des gravures à l'eau-forte, non moins nombreuses que celles au burin, avec plus de détails parce qu'elles sont plus trompeuses, et que beaucoup, qui ont été entièrement refaites, prêtent à des détails intéressants.

MÉLANGES.

Écroulement du Beffroi de Valenciennes.

Le nord de la France vient de perdre l'un de ses plus anciens et de ses plus curieux monuments, la tour du beffroi de Valenciennes s'est écroulée le 7 avril dernier à quatre heures vingt minutes du soir avec un fracas épouvantable, s'abattant à peu près sur elle-même. On conçoit ce qu'a dû présenter d'horrible la chute d'une telle masse qui comptait 70 mètres de hauteur depuis sa base jusqu'au paratonnerre, s'écroulant d'un seul coup et tombant sur les habitations qui l'environnent.

Huit personnes ont péri dans ce déplorable accident qui doit être en parti attribué à l'impéritie des architectes qui dirigeaient la restauration de la tour. Des tranchées trop fortes faites dans la vieille maçonnerie, qui firent juger sa chute comme imminente quelques jours avant l'événement, ont fait éviter de plus grands malheurs.

Le beffroi de Valenciennes, qu'un dessin que nous empruntons au journal *l'Illustration* nous dispense de décrire, était un monument du treizième siècle ; élevé sous la comtesse Jeanne de Flandre, sa construction, commencée en 1250, fut terminée en 1260. La destruction de ce vieux souvenir des libertés communales de la ville de Valenciennes a produit dans la population un dérangement qu'on pourrait appeler moral par la suppression de l'horloge et des cloches qui annonçaient d'une manière certaine aux ouvriers l'heure du travail et à tous les habitants l'ouverture et la fermeture des portes de la ville.

La sonnerie du beffroi, fort belle et fort ancienne, était composée de sept cloches qui sont la plupart endommagées ; celle qui sonnait les

Beffroi de Valenciennes (7 avril 1843).

Digitized by Google

heures, l'une des plus belles et la plus ancienne, date de 1366. Voici la légende gothique qui ceint la tête de cette belle cloche :

Cheste noble cloque d'oneur	Et se la fist maistre Robers
Fu faite l'an Notre-Seigneur	De Groisilles pourqvoi les vers
XIII cens III^{xx} et VI	Dient que tape son sejour
Faire la fist Jehaus Partis	Vint quatre heures nuit et jour
Qvi estois provos a ce tamps	Pour oir la communauté
Avoechs se douze pers satans	Qve Diex ait en saveté
	Ll. dv Gardin. Amen.

La cloche qui sonnait la demi-heure, de moins grande dimension, est fendue. Elle datait de 1553 et avait été baptisée du nom d'Anne, ainsi qu'on le voit par l'inscription suivante :

Anne suis de nom sans discors
Réjouissant les cœurs par vrais accords.

Faussaires.

Sous le titre de RECTIFICATIONS NUMISMATIQUES M. du Mersan, sous-conservateur du cabinet des médailles de la Bibliothèque royale, a publié dans le dernier numéro de la *Revue numismatique* un excellent et curieux travail dont nous extrairons le fait suivant, nouevl exemple du génie inventif des faussaires si abondants aujourd'hui et qui semblent s'attaquer de préférence aux savants les plus distingués.

« M. Pinder a publié à Berlin, en 1834, un petit volume de médailles inédites, dans lequel on trouve d'excellentes choses, entre autres la restitution à Byzance des médailles attribuées d'abord à Pylos, puis à Pythopolis ; mais il a commis une singulière faute à l'occasion d'une pièce moderne. Il est probable qu'avant de passer dans ses mains, cette médaille avait été dans celles d'un faussaire, qui l'a rognée, en a refait les bords, et a détruit une partie de la légende du côté de la tête et celle de l'exergue du revers.

Voici la description de M. Pinder :

Incertus.

Neapolis Campaniæ.

ΚΑΦΟΑΙΝΙ. *Caput muliebre Stephane cinctum cum inauribus et monili. ad. d.*

℞ *Taurus cum facie humana gradiens ad. d. a supervolante victoria coronatur.* Ar. 5 (Levezow).

La légende remarquable de cette médaille parfaitement belle se refuse, dit-il, à toute explication. Son type doit la faire attribuer à la Campanie, et la ville à laquelle il convient le mieux est Naples, dont les médailles offrent, avec la même tête, les légendes à peu près semblables à la nôtre. ΧΑ. ΧΑΡ. ΧΑΦΙΑΣ (1).

La médaille décrite par M. Pinder, et évidemment altérée à dessein, n'est autre qu'une pièce frappée pour la reine de Naples, Caroline, femme de Murat, en 1808. En voici la description :

ΚΑΡΟΛΙΝΗ ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ. Tête de Caroline, reine de Naples, entre une rose et une branche de myrte. Au-dessous BP, initiales du graveur *Brenet*.

℟ Un taureau à face humaine, couronné par une figure ailée, type des anciennes monnaies de Naples. Au-dessus ΑΩΗ ; 1808. Sous le taureau ΔΕΝ, abréviation de *Denon*.

Exergue, ΝΕΟΠΟΛΙΤΩΝ, des Napolitains.

M. Denon, homme de goût, avait eu l'ingénieuse idée d'imiter, pour la nouvelle reine, les médailles antiques de Naples. C'est ainsi qu'il avait fait graver pour les reines Pauline et Hortense, et pour la princesse Élisa, des médailles avec des inscriptions grecques.

Il n'est peut-être pas inutile de prémunir contre ces *archaïsmes* des numismatistes peu exercés, qui seraient fort embarrassés pour deviner de quel empereur était sœur la reine Pauline, en lisant sur une médaille ΠΑΥΛΙΝΑ ΣΕΒΑΣΤΟΥ ΑΔΕΛΦΗ : Pauline, sœur d'Auguste (l'empereur) ; et au revers, avec le groupe des trois Grâces : ΗΜΩΝ ΚΑΛΗ ΒΑΣΙΛΕΥΕ, *Belle, sois notre reine*. Ce qui pourrait ajouter de la difficulté à la solution de ce problème numismatique, c'est que la médaille n'a ni nom de ville ni millésime.

Cette médaille et celle que je viens de désigner sont publiées dans l'Histoire métallique de Napoléon, par M. Millingen, pl. LXIII, p. 96 et 97 ; et dans le Trésor numismatique, Empire français, pl. XXVIII.

(1) Mionnet, *Description des médailles romaines*, tom. I, p. 116, n° 136 ; et suppl., p. 243, n°s 300 et 302.

SOCIÉTÉ ROYALE

DES

ANTIQUAIRES DE FRANCE.

En France la publicité fort large, en apparence, n'en est pas moins très-restreinte en ce qui touche certaines parties des plus importantes des spéculations de l'esprit. La politique et je ne sais quelle manie frivole de modes, de nouvelles et de vaudevilles envahissent tout; de la philosophie, de l'art ou de l'histoire il n'en est guère question, et c'est tout au plus si les *grands journaux* leur accordent de temps à autre un bas de feuille ou une quatrième page sous le titre de *variété*.

Dans la presse les travaux sérieux n'ont donc point ou peu de représentants, et l'Académie des inscriptions et belles-lettres ne publie pas même un bulletin de ses travaux. Voulez-vous savoir où en sont chez nous les discussions sur la philologie, l'esthétique, l'histoire ou l'archéologie, quelle vie circule dans ce corps, quelles passions l'animent, ce qui se passe enfin dans une assemblée certainement la plus docte du monde? on ne peut pas même répondre : Allez y voir. Les séances de l'Académie ne sont pas publiques pour tout le monde. Ce que nous disons de l'Académie des inscriptions et belles-lettres s'applique également aux Académies française, des sciences morales et politiques, et des Beaux-Arts. L'Académie des sciences est la seule qui publie un bulletin de ses travaux. De semblables lacunes sont déplorables. Qu'on vienne maintenant se plaindre de l'envahissement des sciences exactes!

Les sociétés savantes ont surtout besoin de cette publicité qui donne la vie à des esquisses, à des projets de travaux qui ne peuvent pas encore être livrés à l'impression; leur simple énonciation suffit pour exciter une louable émulation et donner lieu à des communications toujours précieuses lorsqu'il s'agit de recherches dont les monuments se trouvent épars dans le monde entier.

Ce n'est pas à nous de combler l'énorme lacune que nous signalons

ici; mais pour répondre autant qu'il est en notre pouvoir à ce besoin de publicité, nous donnerons ici, de concert avec la Société royale des Antiquaires de France, un bulletin des séances de cette savante réunion que des travaux utiles et nombreux placent depuis longtemps à la tête de toutes les sociétés savantes en dehors de l'Académie.

SÉANCE DU 9 JANVIER 1843.

Correspondance.

M. Jules Marion demande a être admis parmi les membres résidents de la société. Présentateurs : MM. Guichard et Lacabane; commission pour l'examen des titres : MM. Leber, Gilbert et Lavillegille.

M. Gaucherand sollicite l'honneur de faire partie de la société. Présentateurs. MM. Leroux de Lincy et Lacabane; commissaires : MM. Paulin Paris, Vincent et Mary-Lafon.

Lettre de M. le secrétaire de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, annonçant la réception du dernier volume des mémoires de la société.

Ouvrages offerts.

1° *Essai historique et archéologique sur la cathédrale de Laon*; par M. Jules Marion. In 8, 1842;

2° Lettre de M. Guichard sur les poésies de Charles d'Orléans ;

3° *Die feen in Europa*; par M. Schreiber, professeur, à Fribourg en Brisgau. In-8, 1842.

Renouvellement du bureau de la société pour l'année 1843-1844.

On procède successivement, par la voie du scrutin, à la nomination des fonctionnaires. Sont élus à la majorite des suffrages :

Président, M. Beaulieu; Secrétaire, M. Bourquelot;
Vice-président, Berriat St-Prix; Secrétaire-adjoint, M. Alfred Maury;
2e vice-président, M. de Lavillegille; Trésorier, M. Bottée de Toulmon;
Archiviste, M. de Martonne.

Lectures.

M. Depping lit un rapport relatif à la demande faite par M. de la Pylaye, membre correspondant, d'être admis comme membre résident. D'après le résultat du scrutin, la demande de M. de la Pylaye est ajournée.

M. Depping lit un second rapport sur la demande faite par M. Allou, membre résident d'etre nommé membre honoraire. Conformément aux conclusions du rapport, M. Allou est élu membre honoraire M. de Lavillegille donne lecture d'un rapport sur les titres scientifiques de M. l'abbé Corbet, a être admis parmi les membres correspondants. La demande de M. Corbet est ajournée.

SÉANCE DU 19 JANVIER.

Le procès-verbal de la séance précédente est lu et adopté.

Ouvrages offerts à la société.

Romeinsche steenen dookisten by nymegen in den romer van 1840 *opgedolven*; par Conradus-Leemans. in-8, Arnhem, 1840.

Objets, administration.

La société s'occupe de la question relative à l'envoi de deux de ses membres, à une réunion de délégués des sociétés savantes, qui doivent statuer sur une demande à faire à la ville de Paris. Après discussion, la société, considérant qu'en sa qualité de société constituée par ordonnance royale, elle n'a pas à se mettre en rapport avec ces magistrats municipaux, passe à l'ordre du jour.

MM. Bottée de Toulmon et de Lavillegille donnent des détails sur les démarches faites et à faire pour obtenir la souscription du ministre au dernier volume publié par la société.

Communications historiques.

Lecture d'un mémoire de M. Moutié sur *différents lieux de sépulture, découverts à la butte des Gargans*, dans l'arrondissement de Mantes.

SÉANCE DU 30 JANVIER.

Le procès-verbal de la dernière séance est lu et adopté.

Correspondance.

M. le président annonce qu'il n'a pas encore reçu de réponse à la lettre adressée par lui à M. le ministre des travaux publics, pour obtenir une souscription au dernier volume des mémoires de la société.

M. Sanguet, pharmacien-chimiste, à Sigan Aude), offre de s'abonner aux publications de la société, à condition qu'il sera nommé membre correspondant.

M. le président prie les membres de la société de faire connaître les renseignements qu'ils ont pu recueillir dans leurs voyages, et qui peuvent être utiles aux sciences historiques et archéologiques. Divers membres prennent la parole. M. Bottée de Toulmon annonce que, d'après ses observations, les charpentes des églises et des cathédrales, que les traditions désignent comme étant en châtaignier, sont généralement en chêne. Une discussion s'établit au sujet des charpentes des monuments religieux, entre MM. Leber, Gilbert et Duchalais.

Ouvrages offerts à la société.

1° *Souvenir d'un voyage archéologique dans l'Ouest de la France*; par M. Schmit. In-8;

2° *Essai sur l'histoire de l'improvisation en Italie*; par M. Ernest Breton. In-8, 1842;

3° *Statistique de Normandie*; par M. de Caumont. In-8;

4° *Histoire des comtes de Foix de la première race. — Gaston III, dit Phœbus*; par M. Gaucherand. In-8, Paris, 1834.

Lectures historiques.

M. Bourquelot lit une note sur une inscription chrétienne du sixième siècle, découverte par lui à Chiari (royaume Lombardo-Vénitien).

Lecture d'un mémoire de M. Lorain, membre correspondant, sur la locution *faire la figue*. Une seconde lecture est ordonnée.

M. Aubenas donne lecture de son compte rendu des travaux de la Société pendant l'année 1841.

Lecture d'un mémoire de M. de Goncourt, intitulé *Du Château au moyen âge*. Cette lecture sera terminée dans une prochaine séance.

SÉANCE DU 9 FÉVRIER.

Le procès-verbal de la dernière séance est lu et adopté.

Correspondance.

Lettre de M. de la Saussaye, membre correspondant, qui demande à changer son titre actuel contre celui de résident. Présentateurs : MM. Jorand et Leber ; commission d'examen : MM. Paulin Paris, Duchalais et Bataillard.

Lettre de M. de Chabaille, qui sollicite le titre de membre résident. Présentateurs : MM. Paulin Paris et Dessales ; commission d'examen : MM. Leber de Martonne et Mary-Lafon.

Admission de membres nouveaux.

M. Paulin Paris lit un rapport favorable sur la candidature de M. Gaucherand. Au scrutin secret. M. Gaucherand, est proclamé membre de la société.

M. de Lavillegille propose, au nom de la commission dont il est rapporteur, l'admission de M. Marion. Au scrutin secret, M. Marion, ayant obtenu la majorité des suffrages, est nommé membre résident.

Administration.

M. Bottée de Toulmon, trésorier, fait un rapport sur l'état financier de la Société, où il conclut que, cet état n'étant pas très-prospère, la remise faite à l'agent de la Société, sur chaque volume vendu par lui, doit être réduite, et qu'il est nécessaire de mettre à exécution l'article du règlement qui oblige les correspondants à retirer directement chacun des volumes des *Mémoires*. Une discussion s'engage relativement aux mesures à prendre pour faciliter l'écoulement des mémoires de la société. La commission des fonds est chargée de faire, dans le plus bref délai, un rapport sur cet article.

Une commission, composée de MM. de Lavillegille, Bataillard et Paulin Paris, est chargée de la recherche d'un local pour la Société, au cas où elle se verrait obligée de quitter la salle de la rue Taranne.

M. Leber, l'un des membres de la commission des finances, est chargé d'examiner les comptes du trésorier, et d'en faire un rapport à la société.

Lectures historiques.

Suite du mémoire de M. de Goncourt, intitulé *Du Château au moyen âge*.

BULLETIN-CHRONIQUE.

Vente des vases antiques de la collection du prince de Canino.

Cette vente, qui a eu lieu (en partie au moins) dans le courant du mois d'avril dernier, n'a pas produit de bons résultats. En général, les monuments étaient en mauvais état, presque tous brisés en mille morceaux et rajustés avec une prodigieuse maladresse. Les amateurs n'ont donc pas été séduits : il faut dire aussi que le goût pour les vases dits *Etrusques* n'a pas fait des progrès très-considérables pendant ces dernières années. La découverte faite à Vulci de plusieurs milliers de vases, presque tous d'une grande importance, a fait penser à beaucoup de personnes qu'il continuerait d'en être ainsi à l'avenir, et que la multiplication des objets de cette nature leur retirerait bientôt toute espèce de valeur. On est fort lent ici à recueillir les nouvelles de l'extérieur. On ignore donc encore généralement que la source, à peine ouverte, s'est aussitôt tarie; une fois la nécropole de Vulci épuisée, on a cessé de découvrir de nouveaux monuments. L'Etrurie ne fournit plus rien, et, dans le royaume de Naples, le nombre des trouvailles n'a jamais été tel, qu'on ait pu craindre un déluge de vases. Il est donc facile de prévoir que, dans quelques années, la disette des vases se fera de nouveau sentir, et que les collections, soit publiques, soit privées, qui auront négligé de s'enrichir pendant les années d'abondance, chercheront vainement à ressaisir l'occasion qu'elles auront laissé échapper. Sous ce rapport, nous sommes en arrière du reste de l'Europe. On a laissé se disperser, avec une étonnante indifférence, la collection de M. Durand, et l'on n'a fait aucune tentative pour s'enrichir en Italie; tandis que les gouvernements de la Prusse, de la Bavière, de l'Angleterre, de la Hollande, de Bade, de Danemark, chacun selon ses moyens, ont rivalisé de zèle pour fonder des collections de vases, ou accroître celles qu'elles possédaient déjà. Ces observations toucheront peu les dépositaires de notre fortune publique. Ils continueront de voir avec dédain cette partie de nos

intérêts scientifiques ; mais aux yeux de quiconque a vécu dans l'étranger, il s'en faut que ces questions obscures soient dénuées d'importance. Tout pas rétrograde fait par la France, dans la culture de l'intelligence et du goût, est enregistré avec satisfaction par nos rivaux.

Au reste, la dernière vente a été aussi mal conduite que possible. Voici déjà trois fois que nous voyons un grand nom historique compromis par des agents maladroits et grossiers. Aussi l'ordre des vacations n'a pas été suivi ; on a boudé les acheteurs, et quand, s'en rapportant à la feuille de vente, les amateurs se sont présentés pour des articles de leur choix, les monuments qu'ils convoitaient étaient déjà ou vendus ou retirés. On prétend que les vases non vendus sont encore à Paris, et qu'on les offre à l'amiable. Après l'épreuve qu'on vient de faire, il sera difficile de les placer avec avantage.

Parmi les objets vendus, il n'y en a que trois qui méritent d'être cités. Ce sont les numéros 1 (1,000 fr.), 79 (2,512 fr.) et 85 (800 fr.), achetés par le musée du Louvre, qui s'y prend un peu tard pour réparer ses pertes. La Bibliothèque royale a fait aussi quelques acquisitions intéressantes, et plusieurs des numéros sur lesquelles elle avait jeté son dévolu, lui ont été enlevés soit par M. Hope, soit par M. Vivenelle, dont la libéralité s'exerce en faveur de la ville de Compiègne.

Pendant que la vente des vases de Canino prenait cette tournure mélancolique, on se disputait, dans la salle voisine, des *pornographies* de Clodion, avec un véritable acharnement. Tel est le chemin que prend peu à peu *la première nation de l'univers*.

Vente du cabinet de M. Didier Petit, de Lyon.

Les amateurs d'objets du moyen âge et de la renaissance conserveront le souvenir de la vente du cabinet de M. Didier Petit. C'est certainement la collection la plus importante en ce genre qui ait été livrée aux enchères jusqu'à présent. Bien que les monuments émaillés y tinssent la première place par leur nombre et par leur beauté, les meubles, les vitraux, l'orfévrerie, les armes, les faïences, la verrerie, les ivoires sculptés et les manuscrits y étaient dignement représentés. Il n'est guère possible de donner utilement les prix de vente d'objets qui échappent à une brève description, et qui tous très-divers de forme et de mérite, ne présentent pas comme les livres d'estampes, les médailles et les tableaux de maîtres, une suite assez nombreuse de produits semblables répandus dans le commerce et dans les cabinets, dont il est bon de connaître le cours, soit pour se guider dans des achats, soit pour connaître la valeur

de ce que l'on possède. Les émaux du seizième siècle, lorsqu'ils sont d'une belle conservation et que les pièces sont importantes, ont un prix assez élevé, et les émaux dits *Byzantins*, sans être aussi recherchés qu'il y a quelques années, conservent toujours une assez grande valeur. Un grand et beau *Reliquaire*, émaillé, de 36 cent. de long sur 29 cent. de haut et 17 cent. de large, n'a été payé que 900 fr. par M. Joyau, et un autre de moindre importance 500 fr.

Un beau *Triptique* du seizième siècle, chef-d'œuvre de Pierre Rexman, représentant trois scènes de la passion, aux armes de *Philippe de Bourbon* et de *César Borgia*, de 60 cent. de large sur 49 de haut, s'est vendu 4,325 fr. Il fait partie maintenant du cabinet de M. le comte Pourtalès. — Trois belles coupes en émail, avec leurs couvercles, aussi de Pierre Rexman, se sont vendues 1,470, 705 et 551 fr. — Une autre coupe en émail, sans couvercle, de 27 cent. de diamètre, a été acquise par M. de Cambacérès, au prix de 2,005 fr.

Un beau sabre, attribué à l'empereur Sigismond, mais qui était simplement une arme suisse du seizième siècle, s'est vendu 560 fr.

Un bouclier en fer, repoussé et ciselé, d'une belle exécution, représentant Jupiter foudroyant les Titans, n'était pas d'un travail ancien. Bien que connaisseur exercé, M. Didier Petit avait été la victime d'adroits faussaires en ce genre, qui ont racheté, sans trop de honte, à sa vente, au prix de 500 fr., un objet qu'ils lui avaient vendu 2,000 fr. Avis maintenant aux amateurs de la province et de l'étranger, car de tels objets ne restent jamais à Paris, ils circulent.

M. Didier Petit avait joint à son catalogue deux petits opuscules sur le *crucifix* et sur les *émailleurs*, que nous ne pouvons pas examiner en détail ici.

Vente des Estampes de M. Robert Dumesnil.

M. Robert Dumesnil, auteur du *Peintre-graveur français*, aurait bien quelques droits à notre sévérité pour les négligences de rédaction assez grossières qui brillent dans ce petit catalogue et l'absence de critique qui a présidé à son travail; mais nous y reviendrons à propos de l'ouvrage assez fastidieux qu'il publie et que nous nous proposons d'examiner avec soin. Trop souvent chez nous certaines parties pratiques de la connaissance des produits de l'art ont été abandonnées aux mains les moins habiles, et pour ce qui concerne les estampes nous en sommes encore au style des Florent le Comte et des Papillon.

Cette petite collection, la troisième ou la quatrième que M. R. Du-

mesnil met en vente, presque entièrement composée de productions françaises, était fort bien choisie? Quelques estampes de nos grands maîtres y ont été très-recherchées, sans pour cela que celles des graveurs secondaires soient sorties des prix plus que modestes où elles sont destinées à rester en dépit des longues descriptions de M. R. Dumesnil. L'œuvre de Claude Lorrain était ici fort nombreux. Presque chaque pièce y était représentée par deux ou trois états différents qui tous ont été accueillis avec une grande faveur. Nous profiterons de cette circonstance pour donner dans une de nos prochaines livraisons un catalogue raisonné de l'œuvre de Claude, où seront joints les prix que nous ne donnons pas ici.

JEAN DUVET (*le Maître à la Licorne*).	fr.
L'ENSEVELISSEMENT DU CHRIST	55
L'ÉTERNEL ASSIS SUR L'ARC-EN-CIEL	47
LA SAINTE TRINITÉ ADORÉE PAR LES SAINTS ET LES ÉLUS. . . .	48

Ces trois estampes sont extraites du livre intitulé : L'*Apocalypse figurée, par maistre Jean Duvet, jadis orfèvre des rois François premier de ce nom et Henry deuxième*. In-fol. Lyon, s. a., 1561, composé de 23 planches gravées par ce maître et dont les exemplaires complets sont si rares, que celui du Cabinet des estampes de la Bibliothèque royale est le seul connu jusqu'à ce jour.

ANT. MASSON.

GUILLAUME DE BRISACIER, 1er état. — M. Revil. 340

Il y a quatre états différents de ce chef-d'œuvre de l'artiste. Le 1er est avant le nom et le titre du personnage ; dans le 2e, le nom est écrit BRISACIER avec un S, et le mot SEGRÉTAIRE avec un G; dans le 3e, l'orthographe du nom est seule rectifiée, celle du mot secrétaire ne l'est que dans le 4e état.

HENRY DE LORRAINE, comte d'Harcourt (*le Cadet à la Perle*), 1er état. 65

Trois états de ce portrait, le 1er avant un 4 qui se trouve au 2e état dans le haut de la marge de gauche, à 2 pouces 7 lignes du bord supérieur de la planche; dans le 3e état, le chiffre a disparu, et la planche retouchée se reconnaît à une taille échappée sur le fond près des cheveux. Nous avons dit que cette planche était à Paris, chez mad. Jean.

JEAN MORIN.

HENRI II, roi de France, d'après Janet.	16
HENRI IV, roi de France, d'après Ferdinand	20
MARGUERITE LEMON, d'après Van Dyck.	23
PHILIPPE II, roi d'Espagne, d'après le Titien	17

Un grand nombre des portraits de cet habile graveur se sont vendus ici dans les prix de 5 à 10 francs.

ROBERT NANTEUIL.

ANNE D'AUTRICHE, reine de France (1666), 1er état 79

Dans le 2e état de cette planche il y a *crochet* entre le millésime 1666 et le guillemet qui suit.

ARNAULD DE POMPONNE (1675), 1er état 35

On connaît trois états de cette planche. Dans le 1er il n'y a rien entre le mot ET MANDAT de la légende et la signature de l'article; dans le 2e il y a une petite barre —; dans le 3e deux =.

LA MOTHE LE VAYER, conseiller d'État (1661), 1er état. . . . 98

Il y a deux états de ce portrait. Dans le 1er le millésime de 1661 est suivi et précédé d'un point; dans le 2e, dont les épreuves se trouvent en tête de ses œuvres, *Paris, Aug. Courbé* 1662, la date est ainsi placée entre des guillemets « 1661 ».

LOUIS XIV, roi de France (1666), 3e état 40

Il y a sept états différents de ce portrait. Dans celui dont il est question ici la lettre R, du mot *R. Nanteuil* est suivie de deux points; il n'y en a qu'un dans le 2e, mais on remarque la lettre C dans la plate-bande du haut; dans le 1er état il n'y a rien.

LOUIS DAUPHIN, fils de Louis XIV (1677), 1er état 49

On cite quinze états différents dans cette planche; dans le 2e la date 1677 est suivie d'un A, qui n'existe pas dans le 1er; dans le 3e d'un A et de deux points; dans le 4e d'un B, etc.

PHILIPPE, duc d'Orléans, frère de Louis XIV, 1er état 99

Dans le 2e état le mot *regis* de la légende est suivi d'un *crochet*.

HENRI DE LA TOUR D'AUVERGNE, vicomte de Turenne (1665), 3e état. 109

On connaît six états dans cette planche. Dans le 1er les tours des angles ne sont pas ombres; dans le 2e elles le sont; dans le 3e après l'R du prénom de Nanteuil, où il y a une petite barre | et à la fin de l'inscription après le crochet un petit guillemet »; dans le 4e ces marques disparaissent. Cet état est trompeur.

JEAN PESNE.

LE PORTRAIT DE N. POUSSIN, 2e état, c'est-à-dire avant l'adresse de *le Blond* qui est au 3e, et après les rectifications faites à la dédicace où dans le 1er état le nom de M. de *Chantelou* n'est pas suivi des mots *gouverneur du château du Loir*. 29

La planche existe maintenant à la *chalcographie du musée du Louvre*.

L'ÉVANOUISSEMENT D'ESTHER, 2e état; le talon de la femme le plus près du trône est ombré; il se trouve *blanc* dans le 1er état; le 3e est avec l'adresse de *Vallet* à gauche . . . . fr. 102

LA GRANDE SAINTE FAMILLE SERVIE PAR LES ANGES. 1er état. . . 60

Il y a trois états de cette planche. Dans le 1er l'inscription se trouve dans la marge blanche; dans le 2e la marge ayant été couverte de travaux, la lettre se trouve dans le champ; on y a ajouté l'adresse de *Vallet*; le 3e est avec l'adresse de *Drevet*.

LE TESTAMENT D'EUDAMIDAS. 1er état très-rare. — M. Duthuis . . 180

Il y a trois états de cette planche qui existe maintenant *à la chalcographie du musée du Louvre*; ils sont assez difficiles à reconnaitre. Dans le 1er le haut de la hampe de la lance est couvert de deux tailles; dans le 2e une troisième taille a été ajoutée; dans le 3e la gravure a été entièrement retouchée.

LA SAINTE FAMILLE D'APRÈS RAPHAEL, 1er état, c'est-à-dire avant la draperie sur la *nudité* de l'enfant qui distingue le 2e état; au 3e se trouve l'adresse de *Malbouré* 40

MARC-ANTOINE RAIMONDI.

AMADÉE, no 355 du catalogue de Bartsch. — M. Revil. . . . 285

LES TROIS DOCTEURS, no 404 du catalogue de Bartsch. 201

Plus tard nous donnerons les prix des estampes de Claude Lorraine. Disons seulement ici que les 52 pièces de divers états qui faisaient partie de cette vente se sont vendues 5,152 fr. et parmi les plus belles; *la Tempête*, 500 fr.; *la Danse au bord de l'eau*, 351 fr.; *la Scène de brigand*, 511 fr.; *le Berger et la Bergère conversant*, 380 fr.; *le Campo vaccino*, 400 fr. Cinq pièces de la collection des *feux d'artifice* se sont vendues 687 fr. Toutes ces estampes étaient du 1er état; elles ont été acquises par des amateurs français, MM. Revil Saint, Duthuis, Desbois, et par des marchands, MM. Guichardot, Desflorennes, et Defer, qui était chargé de la vente. Les marchands anglais qui sont venus y assister n'en ont emporté aucune.

Œuvres de Marc-Antoine, du cabinet Denon.

Une transaction intéressante qui a eu lieu dernièrement, c'est la vente de l'œuvre de Marc-Antoine Raimondi, provenant de la collection du baron Vivant Denon. Nous n'avons pas besoin de nous étendre sur le mérite et l'importance des ouvrages de Marc-Antoine, la beauté et le nombre des estampes de ce grand artiste que renferment les collec-

tions, peut être pris pour point de comparaison de leur richesse et du goût qui a été apporté à leur formation.

Cet œuvre contenu dans un volume grand aigle, relié en maroquin rouge, venait du cabinet de J.-M. Zanetti de Milan ; il était composé de cent trente-trois pièces, savoir : cent dix-sept de Marc-Antoine et vingt-six de son école ou copiées d'après lui ; toutes portaient dans le coin du bas, à droite, une estampille très-petite composée des lettres D N avec un crible renfermés dans un ovale, marque ordinaire des dessins et des estampes du cabinet Denon.

Ce volume, qui était resté jusqu'à ce jour entre les mains des héritiers du baron Denon, vient d'être acheté 18,000 fr., dit-on, par un marchand adroit et enthousiaste M. Deflorenne. En 1826, à la vente de ce célèbre amateur, il avait été mis sur la table à 15,000 fr , et retiré faute d'enchères. Les principaux amateurs d'estampes de Paris se sont partagés cette collection qui était depuis longtemps un objet d'envie.

M. Desbois, qui vient de faire paraître dernièrement le catalogue de sa collection, à lui seul en a eu presque la moitié, et parmi les plus belles et les plus rares : la Vierge dite *au bras nu*, les cinq Saints, la Peste et le rare Portrait de Raphael (496).

M. Revil a augmenté une collection qu'il refait sans cesse de l'Adam et Eve, du Massacre des Innocents, épreuve *au chicot*, de la Scène dite *aux pieds*, de la Descente de croix, et des Grimpeurs, rare gravure d'Augustin, Vénitien, d'après Michel-Ange.

M. Roïssy a eu la Vierge dite *à l'escalier* et la grande Bacchanale, d'après un bas-relief antique.

M. Delasalle, l'un des rares amateurs qui ne *vendent* pas, a augmenté ses portefeuilles, si riches déjà de productions italiennes, du *Quos ego*, du Satyre poursuivant une nymphe, d'Hercule étouffant Anthée, et du Couronnement de Trajan.

— Les ventes d'estampes ont été fort rares pendant la saison qui vient de s'écouler ; celle dont nous venons de rendre compte est absolument la seule qui ait mérité l'attention du public. Dans une vente de livres faite par le libraire Techener, nous avons remarqué les recueils d'estampes suivants :

ALBRECHT DURER. Figuræ passionis Domini nostri Jesu Christi. *Bruxellæ*, 1587, in-4° vélin, 33 planches gravées sur bois . . . fr. 50

HANS HOLBEIN. Icones historiarum Veteris Testamenti. *Lugduni, J. Frellonium*, 1547, petit in-4°, demi-reliure 20

JOST. AMAN. *Im frauenzimmer*, recueil de 110 planches gravées

sur bois, représentant des costumes. Texte allemand. *Francfort*, 1586, in-4°, demi-reliure . . . . fr. 27

JACQUES CALLOT. Les images de tous les saints et saintes de l'année suivant le martyrologe romain. *Paris. Henriet*. 1636, in-4°, v. fauve, 122 planches et le titre 69

ROMAIN DE HOOGHE. Recueil d'estampes gravées à l'eau-forte réuni en quatre volumes grand in-folio 800

Cette collection, qui renfermait plus de 1,200 pièces de tous les formats, depuis le grand in-folio double jusqu'aux petites illustrations de Boccace et de la Fontaine, ne contenait cependant pas tout l'œuvre de ce fécond artiste. — Elle a été acquise par le musée du Louvre.

— La saison a été terminée par deux ventes sur lesquelles nous ne nous arrêterons pas, bien qu'elles aient offert au public des tableaux remarquables. La première était faite par deux marchands, MM. Heris, de Bruxelles, et Leroy ; l'autre par M. Tardieu. Les amateurs savaient que MM. Leroy et Heris étaient prêts à leur disputer vivement les quelques bons tableaux qu'ils mettaient en vente, ils s'y sont donc présentés les cordons de leur bourse bien serrés.

La première condition pour qu'une vente, réussisse, c'est que la ferme volonté du propriétaire de tout vendre, n'importe à quel prix, ne soit douteuse pour personne. C'est ce qui fait le succès des ventes après décès, c'est ce qui a fait celui de la vente des tableaux de M. Paul Périer. Dans cette vente, les tableaux provenant des cabinets célèbres ont été *réellement* vendus à des prix bien plus élevés que ceux auxquels ils avaient été acquis ; au lieu que dans celle dont nous nous occupons, nulle part ce prix n'a été dépassé, et l'on sentait parfaitement que les tableaux n'y remontaient que par le besoin impérieux où étaient les vendeurs engagés dans une opération désastreuse, de ne pas laisser déchoir leur marchandise. La position de l'acheteur vis-à-vis de concurrents décidés à ne céder qu'à des prix avantageux et qui ne risquent que des frais de vente, est par trop mauvaise ; s'il lui faut passer par de pareilles étamines, il aime mieux ne pas se présenter à la vente. Il peut bien vouloir faire une folie, mais il ne veut pas y être forcé. Ensuite, par un sentiment que nous approuvons les amateurs font peu de cas des objets qu'on vient leur offrir de nouveau après les avoir colportés en Hollande, en Belgique et en Angleterre ; un trop grand trafic déplaît dans les choses d'affection, et les belles ne sont pas les seules qui perdent à passer par plusieurs mains. Un fait qu'il faut constater, c'est qu'un tableau sortant d'un cabi-

net où il est resté trente ans peut être poussé à un prix très-élevé; laissez-le courir l'Europe dans les caisses d'un marchand, il perd sa virginité, sa valeur baisse. Tout n'est pas sentiment dans ce résultat. MM. Leroy et Heris ont donc racheté la plus grande partie de leurs tableaux. — Il y avait bien aussi là-dessous quelques *avances* de commissaires-priseurs qui ont déterminé la vente, mais nous nous abstenons d'en parler, bien que ce qui se passe derrière le rideau nous soit parfaitement connu.

Les mêmes raisons produites par des circonstances différentes ont fait manquer la vente des tableaux de M. Tardieu.

M. Tardieu est un amateur d'un goût un peu suspect, qui depuis longtemps achète des tableaux qu'il a payés souvent fort cher, et l'on était bien certain qu'il ne les laisserait pas vendre au-dessous de ses prix d'acquisition. Là aussi le sentiment d'une entière liberté manquait, et les amateurs n'y sont pas allés, ou n'y ont assisté que par curiosité. Quelques petits tableaux de l'école française ont été vendus à des prix médiocres, les autres ont tous été rachetés par M. Tardieu lui-même. Ces peintures sont loin d'avoir gagné à une pareille épreuve, car tel tableau de Karel du Jardin qu'il avait payé 12,000 fr. ne lui a été disputé de nouveau que jusqu'à la somme de 9,000 fr., et un autre de Mieris qui lui a été honteusement laissé à 5,000 fr. en avait coûté 17,000.

— Les opérations de l'*Alliance des arts*, qui menaçaient de tout envahir et de tout changer, ont fait une triste figure. Les premières ventes, lancées avec non moins d'ignorance que de charlatanisme, ont produit un fort mauvais effet sur les amateurs qui n'y sont pas retournés. Nous citerons quelques-unes des suivantes :

La vente des *aquarelles de M. Curmer* a été arrêtée dès la première vacation par défaut de public et aussi par cette cause que nous avons signalée comme devant empêcher que les ventes faites par le ministère de cette société ne réussissent : c'est qu'ils ne sont pas tout à fait marchands et ne peuvent pas soutenir la marchandise qu'ils vendent. Ces charmants petits dessins se sont vendus environ cinq francs l'un dans l'autre.

Vente des *curiosités du cabinet de M. Mionnet*. Nous n'avons qu'une observation à faire relativement à cette petite collection qui ne contenait que des surmoulés. Il y avait parmi les bronzes une reproduction du beau buste de marbre du Cabinet des médailles de la Bibliothèque royale connu sous le nom du *médecin grec* ; l'Alliance des arts a fait

mouler ce bronze avant la vente. Outre que la propriété en appartient au Cabinet des médailles, cette double spéculation sur la vente et le surmoulage des objets ne nous paraît ni fort regulière, ni de nature à contenter les amateurs.

Vente de *tableaux et dessins de J.-B. Greuze provenant de la succession de Mlle Greuze*. Cette petite collection renfermait de bons dessins mêlés, il est vrai, à beaucoup de productions de l'école de Greuze. La vente en a été manquée en partie par le charlatanisme qu'on a voulu déployer à l'endroit de deux portraits inconnus qu'il ne s'agissait rien moins que de faire passer pour ceux de Bonaparte et du prince de Talleyrand, et par la fausse attribution d'une partie des dessins qui a fait douter du reste. Napoléon et Talleyrand peints par Greuze, la chose eût été fort curieuse en vérité ; mais la ressemblance s'y opposait formellement ; Talleyrand surtout avait un grand sabre entre ses jambes, peu en harmonie avec les habitudes du personnage.

Les bons dessins de Greuze, qui se vendent ordinairement 300, 400 et jusqu'à 500 fr. (*Voir* la vente de M. le baron Roger de l'année dernière), ont été adjugés ici à 100 et 120 fr. On n'avait jamais vu un pareil gaspillage Les portraits dits de Napoléon et de Talleyrand mis sur la table à 3,000 fr. descendirent à 2,000 fr., ensuite à 1,000 fr. et furent retirés faute d'enchères. Une grande esquisse à l'huile, le mariage de Psyché, fut mise sur la table à 5,000 fr. ; ce prix était fort élevé. Ce n'était pas une esquisse ordinaire, mais un tableau ébauché, ce qui est assez difficile à placer dans un cabinet. Un marchand anglais, M. Mawson, offrit 2,000 fr., puis 2,500 fr. — Nous ne pouvons pas recevoir d'enchères au-dessous de 3,000 fr., dit l'expert. — Si vous vendez à prix fixes, prenez une boutique et ne nous faites pas venir ici, firent les marchands qui s'en allèrent désappointés après ce dialogue qui fut plus vif que nous ne le rapportons ici.

Vente des *tableaux* de premier ordre *de la galerie de M. Steyaert de Bruges*. Toutes les attributions du catalogue étaient fausses, et les tableaux dits de Jean Van Eyck et d'Hemmeling mis sur table à 1,000 fr., ont été retirés faute d'enchères.

Vente des *tableaux de la galerie Braschi de Rome et de la galerie du prince de la Paix*. Il n'est pas besoin de dire que ces peintures n'avaient jamais fait partie de la galerie Braschi, et tout le monde connaît les tableaux du prince de la Paix, qui se traînent dans les salles de vente depuis vingt ans. — Il est arrivé ceci de particulier à cette opération, c'est qu'au moment de la vente, personne ne s'étant présenté, il a fallu fermer la salle et s'en aller. — L'Alliance des arts a été prier M. Bonne-

fond de la Vialle, commissaire-priseur, de vouloir bien faire la vente de toutes ces pauvretés qui a eu lieu à la salle de la rue des Jeûneurs, n° 16, quelques jours après.

Médailles greques et romaines, de M. Linck. Cette petite vente est la seule qui ait eu quelque succès. Elle présentait des médailles intéressantes. Nous avons remarqué parmi elles :

Syracuse. — Tête d'Arethuse entre quatre dauphins ; derrière une petite coquille. ℞ Quadrige conduit par une figure que la Victoire couronne. — Grand médaillon d'une assez belle conservation. . 1 fr. 160

Pronni. — Tête nue imberbe, à gauche. ℞. ΠΡΩΝΝΩΝ. Massue. . 79

Trœzen. — Tête d'Apollon, à gauche. ℞. TP. Trident. AR 1 . . 45

Colophon. — Chien à gauche ; au-dessous un poisson pélamide. ℞. Carré creux. AV 2. 40

Priene. — ΠΡΙΗ. Tête de Méduse de face. ℞. Pégase. AR 1. . . 17

Thebæ. — Tête de Bacchus couronnée de lierre, à droite. ℞. ΘΕ. Hercule enfant étouffant deux serpents. AV 4 500

Cette médaille d'une extrême rareté (le second exemplaire connu est à Londres dans la collection de M. Thomas) a donné lieu à de vives réclamations : bien que vendue d'avance au Cabinet des Médailles de la Bibliothèque royale, on n'a pas laissé de la faire figurer au catalogue, et c'est une grave infraction au respect dû au public. Dans de semblables occasions, pour une médaille que l'on ne peut acheter sans la voir, on vient de Londres ou de Bruxelles, par exemple, sur la foi de l'annonce ; et nous avons vu quelques personnes dans ce cas vivement contrariées d'une pareille conduite. Nous regrettons que M. de Longperier, qui a rédigé le catalogue de cette collection, n'ait pas cru devoir résister à une manière de faire qu'il n'approuvait certainement pas, et qui n'avait d'autre but que celui d'attirer le public par un appât trompeur.

Le produit de cette vente s'est élevé à près de 7,000 fr.

Médailles de la révolution française et de l'empire du cabinet de M. T. de G. de Lyon. Cette vente a été désastreuse pour l'amateur qui avait amassé à grands frais cette collection remarquable. Le produit ne s'est pas élevé à plus de 1,800 fr., et elle lui avait coûté, dit-on, 11,000 fr. M. A. de Longperier, jeune savant plein d'esprit et de talent, que nos lecteurs connaissent et qui est appelé à faire mieux que des catalogues, n'a pas laissé de faire de singulières erreurs dans la rédaction de celui dont nous nous occupons, en signalant comme *inédites* certaines médailles assez communes ou bien connues, entre autres les n^os 106, 131, 151, 160, 281 et 282. Ces erreurs qui n'accusent qu'un manque de pratique, et elle ne s'acquiert qu'avec les années, n'ont eu aucune suite

fâcheuse. Ces pièces *inédites* se sont vendues 6, 5, 2 et même 1 franc.

Là se sont bornés les grands travaux de *l'Alliance des arts*. Nous ne parlons pas des collections d'*autographes d'un valet de chambre* de l'empereur, ni des tableaux rapportés d'*Espagne* par un *général français*, ni des *colonels*, ni des *marquis* qu'elle a inventés pour l'ébahissement des niais ; nous citerons pour n'y plus revenir et comme modèle du genre cette réclame dont elle a fait *retentir* les grands journaux, suivant son expression :

« Le bibliophile Jacob, en rédigeant le catalogue de la bibliothèque « de feu M. de Soleinne qui sera bientôt vendu par les soins de l'*Alliance* « *des arts*, a découvert avec le *concours* de M. Couturier, avoué des hé- « ritiers, une somme d'environ 240,000 fr., en bons au porteur et en « billets de banque. »

« Ces valeurs trouvées dans un double fond de l'armoire, contenant les « mystères, moralités et farces, consistent en soixante-quinze titres « de rentes de Naples au porteur, au capital de 2,000 fr. avec les cou- « pons d'arrérages dont deux sont échus depuis la mort de M. de So- « leinne, 38,000 fr. en billets de la banque de France, et 2,620 fr. « en or. »

Ne voilà-t-il pas qui surpasse en merveilleux tous les *catalogographes* du monde. Mais arrêtons-nous ; des imaginations de cette espèce ne se discutent pas, elles ne sont justiciables que du crayon de Daumier et des étrivières du *Charivari*.

— La vente définitive des 36 planches gravées sur acier formant le recueil connu sous le nom de *Galerie Aguado* n'a pas pu avoir lieu faute d'enchères, bien que la mise à prix ait été réduite, ainsi que nous l'avons dit, de 30,000 fr. à 8,000 fr. Un grand nombre d'exemplaires de ce recueil ont été vendus, et l'on a pris l'engagement envers les marchands de ne pas mettre les planches dans le commerce avant un espace de temps assez éloigné. Il y avait trois sortes d'exemplaires de ce recueil, composé de 36 planches gravées sur acier, de 12 feuilles de texte (48 pages) et d'un frontispice gravé sur cuivre, savoir :

1° Sur papier de Chine avant la lettre, vendus . . . . . . 90 fr.
2° *idem*. avec la lettre. 45
3° Sur papier blanc *idem*. 28

ANTIQUITÉS MUSICALES.

RAPPORT FAIT AU COMITÉ DES ARTS ET DES MONUMENTS SUR UNE PUBLICATION RELATIVE A L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE.

PAR M. BOTTÉE DE TOULMON, bibliothécaire du Conservatoire.

Le comité des arts et des monuments remplit trop bien sa mission, en ce qui regarde l'histoire de l'architecture et des arts du dessin, pour que les personnes qui s'occupent de l'histoire de la musique ne forment pas des vœux pour le voir porter aussi ses investigations sur cette partie importante des idées de nos ancêtres. Sans nul doute le comité partage ce désir; mais il ne voulait et ne pouvait s'occuper d'une œuvre qui se serait présentée isolément, en ne se rattachant à rien. Je crois donc aller au-devant de sa pensée, en lui proposant la publication des messes portant le titre de *l'Homme armé* et de celles qui sont connues sous le titre *de beata Virgine*, compositions qui ont paru depuis la fin du quatorze siècle jusqu'à la fin du dix-septième.

Vers la fin du quatorzième siècle, les musiciens se livrèrent dans leurs compositions à une foule d'extravagances. Nous ne ferons mention ici que du mélange qu'ils firent de paroles étrangères au morceau que l'on chantait mêlées au texte de la liturgie. Cet usage s'est maintenu fort longtemps, puisqu'à une époque bien postérieure à celle dont nous parlons, Palestrina, dans une messe assez connue, et qui porte le titre *Ecce sacerdos magnus*, fait chanter au soprano le plain-chant et les paroles suivantes : *Ecce sacerdos magnus qui in diebus suis placuit Deo et inventus est justus*, pendant que le contra, le ténor et la basse chantent *Kyrie eleison*, avec les imitations et le style en usage à cette époque. Au *Christe*, les paroles *Ecce sacerdos*, etc., sont chantées par le *contra*. C'est le ténor qui les fait entendre au *Kyrie* qui vient après, et ainsi de

suite dans presque tous les morceaux de la messe. Ces paroles sont la plupart du temps placées au ténor, qui doit son nom à cet usage.

J'ai déjà dit que la singulière idée de mélanger les paroles dans le même morceau remonte plus haut que l'époque de Palestrina. En effet, le traité de Francon, que l'on trouve dans le troisième volume des *Scriptores ecclesiastici* de Martin Gerbert, donne des renseignements sur les compositions du treizième siècle, c'est alors qu'il fut écrit (1). Il dit, p. 12, que *le déchant se composait avec les mêmes paroles, avec des paroles différentes*, etc. *Le déchant se composait avec les mêmes paroles dans les cantilènes, les rondeaux et le chant ecclésiastique; dans les motets on se servait de paroles différentes* (2).

(1) Sans entrer dans les discussions qui ont eu lieu pour établir l'existence de ce traité à une autre époque, je ne citerai qu'un passage de Jérôme de Moravie, dominicain, qui vivait au treizième siècle. Ce témoignage me semble d'autant plus remarquable, qu'outre la conclusion forcée que l'on doit en tirer pour la fixation précise de l'époque du traité, il donne lieu de contester à Francon l'obligation que nous lui en avons eue jusqu'à présent. *Hanc declarans subsequitur positio tertia Johannis videlicet de Burgundia,* UT EX ORE IPSIUS AUDIVIMUS *vel secundum vulgarem opinionem Franconis de Colonia, quæ talis est :*

Cum, inquit, de plana musica quidam philosophi sufficienter tractaverunt..... etc.; suit le traité attribué à Francon. Bibl. Roy. Ms., fonds de Sorbonne, n° 1817, f° 151, v°.

(2) Il est évident que le passage en question *Discantus fit cum lyra*, etc., ne présente aucun sens raisonnable en lisant la leçon de Gerbert, au lieu qu'en substituant les mots *littera, litteræ* et *litteris* aux mots *lyra, lyræ* et *lyris*, partout où ils se trouvent, on comprend parfaitement ce que l'auteur a voulu dire. La substitution du mot *littera* au mot *lyra* ne m'a pas semblé devoir faire doute à la première inspection du traité Ms. cité par J. de Moravie, d'abord d'après l'emploi de l'abréviation dont s'est servi le copiste et ensuite pour pouvoir attribuer un sens naturel à la phrase de l'auteur. Je me trouve affermi dans mon opinion par l'examen du traité *de Musica quadrata seu mensurata* faussement attribué à Bède le Vénérable religieux qui vécut de 672 à 725, on y trouve ce passage. ... *Figuræ aliquando ponuntur cum littera, aliquando sine; cum littera vero, ut in motellis et similibus: sine littera, ut in neumis conductorum*, etc.

Ce traité fut écrit à la même époque que celui attribué à Francon, bien qu'il présente quelques différences dans la doctrine des modes; l'exemple *O Maria Virgo Davidica* se trouve même employé par les deux auteurs. On en fit longtemps honneur à Bède; mais comme il était impossible de ne pas s'apercevoir que l'art y était beaucoup plus avancé qu'il ne devait l'être à l'époque de l'au-

Veut-on maintenant avoir la certitude de ce que je fais remarquer ici, on peut l'acquérir par l'examen des compositions de cette époque reculée. Adam de la Halle, trouvère du treizième siècle, et Guillaume de Machault, du commencement du quatorzième, nous donnent toute satisfaction à cet égard. Le premier (Bib. roy, Ms., fonds Lavallière, n° 81) produit des motets et des rondeaux qui remplissent complétement les conditions posées par la définition de Francon. Ainsi, les rondeaux de cet auteur, f° 23, v° et seqq., sont au nombre de quatre, ils sont à trois parties, le premier sur les paroles : *Je muir d'amourette*, etc.; le deuxième : *Li doux regard de ma dame*; le troisième : *Tant con je vivrai*; le quatrième : *Dieus sait en cheste maison*. Dans les motets, au contraire, f° 28 r°, chaque partie emploie des paroles différentes; elles sont ainsi réglées dans le premier :

SUPERIUS. J'ose bien ma mie a parler
Les son mari et baisier
Et acoler d'encontre li.

teur auquel on faisait cette attribution, on avait pris le parti de reconnaître cette irrégularité en distinguant ce traité par la désignation de Pseudo-Beda. Je crois maintenant être en règle pour pouvoir faire cesser l'emploi de ce titre vague et le remplacer par le nom du véritable auteur. J. de Muris, dans le VIIe livre de son *Speculum musicæ*, dit : *Sane cum dudum venerabiles viri de musica plana tractaverint... et inde quamplures, de quibus supra meminimus, de mensurabili etiam multi inter quos eminet Franco Teutonicus et alius quidem qui Aristotiles nuncupatur* (1). Or, le traité de Pseudo-Beda est de cet Aristote : en effet, J. de Muris rapporte au chap. II du même liv. VII : *Alius doctor, qui Aristotiles nominatur, dicit sic : Tempus, ut hic sumitur, est proportio justa in qua recta brevis* (2), etc. Cette définition est précisément celle que donne Pseudo-Beda, et même, le passage dans ce dernier traité, est fort important, car il sert à rectifier le Ms. de J. de Muris, évidemment tronqué en cet endroit. Plus loin, on voit encore (chap. XVIII, liv. VII) : *Ideo vult Aristotiles quod modus consistit in modulatione et discretione vocum; est non? ut ait : modus seu maneres, ut hic sumitur, quidquid per debitam mensuram temporalem longarum breviumque figurarum ac semibrevium decantatur.* A l'exception de quelques mots changés par les copistes, ce passage est identiquement semblable à la définition du mode que l'on trouve dans Pseudo-Beda. Il est maintenant évident que le traité connu sous cette désignation est d'un Aristote contemporain de Francon de Cologne; c'est donc sous le nom de son auteur qu'il faut dorénavant le désigner.

(1) Bibliothèque royale, Ms. N° 7207, fonds latin, f° 75 r°.
(2) Id. Id. Id. f° 79 r°.

CONTRA.	Je nos a ma mie aler
	Pour son mari que il ne se puist
	De mi garde donner.
TENOR	Seculum.

Le deuxième motet est dans le même genre, et le troisième est de même, si ce n'est qu'il n'est qu'à deux parties. Guillaume de Machault présente tout à fait les mêmes dispositions (Bibl roy., Ms. fonds Lavallière, nº 25). Cet auteur nous donne même la possibilité de compléter les observations que l'on peut faire sur la définition de Francon, en ce qui regarde le chant ecclésiastique. Effectivement, à cette époque l'abus de l'introduction des paroles étrangères au texte n'eut pas lieu dans les messes en musique, comme cela fut pratiqué plus tard. Il est vrai que plusieurs morceaux qui précèdent la messe de Machault sont de véritables motets en l'honneur de J.-C. et de la sainte Vierge, car dans l'introït tel est l'emploi des paroles :

DECHANT.	Christie, qui lux es et dies,
	Fidelinmque requies, etc.
CONTRA.	Veni, creator spiritus,
	Flentium audi genitus, etc.
TÉNOR.	Tribulatio proxima est, etc.

LE CONTRA TÉNOR n'a pas de paroles.

Mais au moins dans les morceaux de la messe chaque partie chante les mêmes paroles; c'est donc plus tard que l'on a chanté, dans les messes en musique, des paroles étrangères aux morceaux qui les composaient, sur des mélodies particulières. Telle est l'origine des noms qui servaient à distinguer les messes par celui des chants sacrés ou profanes qui s'y faisaient entendre.

Ce n'est que vers la fin du quatorzième siècle que l'on trouve des messes composées à la manière des motets; ainsi Dufay en composa portant les titres : *Ecce ancilla Domini* et *Sancti Antonii*; mais ce qui doit commencer à nous étonner, ce sont les désignations profanes des autres messes du même compositeur; en effet, les archives pontificales possèdent de cet auteur les messes : *Se la face ay pale, Tant me déduit, l'Homme armé*, etc. Voilà donc où l'on en était arrivé; le musicien adoptait le plus souvent, pour servir de base à la messe qu'il composait, le thème d'une chanson en vogue, bien que les paroles eussent dû la faire écarter en raison de leur inconvenance, et il faut même le dire, à cause de leur obscénité. La chanson, avec ses paroles, était placée au

ténor (1), comme nous l'avons déjà dit, et le contre-point remplissait les autres parties.

Un usage si peu en rapport avec la majesté du lieu faillit être fatal à la musique ; car l'Eglise, qui s'était en vain élevée à plusieurs reprises contre un abus aussi révoltant, voulut en finir au concile de Trente. Cette assemblée, après un ajournement de dix années, s'était réunie de nouveau en 1562 ; une des questions que l'on y débattit fut la suppression de la musique dans l'église. La résolution de réserver jusqu'à la clôture du concile, les décrets au sujet d'une réforme regardée comme nécessaire, fut due aux efforts protecteurs de quelques légats : ***Non impedias musicam***, et surtout aux représentations que fit faire l'empereur Ferdinand I^er^ par son ambassadeur. C'est à cette époque, en 1565, que Palestrina, musicien d'un mérite connu, fut choisi et composa trois messes, qui devaient réunir les conditions imposées par une commission de cardinaux. Si je me suis étendu sur cette circonstance un peu étrangère à ce qui nous occupe ici, c'est que je n'ai pu résister au désir de redresser, en passant, une erreur très-répandue, pour ce qui est relatif à Palestrina, compositeur d'environ quarante ans, qui avait déjà fait ses preuves, puisqu'il avait publié en 1554 son premier livre de messes, et non jeune homme ignoré qui surgissait tout d'un coup avec une musique dont il aurait été l'inventeur.

(1) Baini, dans son ouvrage sur Palestrina, donne de précieux renseignements sur ce qui nous occupe : « Francesco Guerrero, dit-il, nella messa intitolata *Beata Mater*, che trovasi nel volume di messe ch'ei dedicò al rè Sebastiano di Portogallo nel 1565 per le stampe di Parigi, mentre le altre parti cantano il *Sanctus*, il soprano dice, *Beata Mater et innupta Virgo gloriosa, regina mundi, intercede pro nobis ad Dominum* ; e nell' *Osanna* il contralto canta perpetuamente, *Beata mater*, *beata mater*, *beata mater*. Prego qui il lettore a dispensarmi dal citare gli esempii di parole volgari che trovansi in diverse messe cantate, siccome le precedenti, nella capella apostolica, perciochè fanno raccapricciare. Dirò solo che il sopraccitato Hobrecht, nel primo KYRIE di un altra messa senza titolo Ms. nel vol. 55, fa cantare al tenore, *Je ne vis oncques la pareille* : nel CHRISTE, *Bon temps* : nell'altro KYRIE, *Ou le trouveray* : nel SANCTUS, *Gracieuse gente monnyere* : nell' OSANNA, *Quant je vous dy le secret de mon cœur*, e nel BENEDICTUS, *Madame, faites-moy savoir*, etc. » (Baini, vol. I, p. 96 et suiv.)

Le scandale qui devait nécessairement résulter de cet usage fit probablement disparaître de l'exécution dans l'église le texte souvent fort indécent du ténor, la mélodie resta seule, et elle fut même dénaturée par le travail du contre-point, c'est au moins ce que l'on trouve dans les in-folio qui nous sont restés des auteurs du seizième siècle.

Pour en revenir à la publication proposée, je rappellerai que parmi les thèmes généralement choisis, un surtout se fit remarquer par son adoption presque générale, ce fut la fameuse chanson de *l'Homme armé*, qui n'a, soit dit en passant, aucun rapport avec celle de Roland, comme son titre pourrait le faire penser. Je l'ai publiée, dans l'annuaire de la Société de l'Histoire de France, année 1837. Je puis présenter une suite de messes composées sur la chanson de *l'Homme armé*, depuis Dufay jusqu'à Carissimi; c'est-à-dire pendant le cours de trois siècles. Celles que je puis livrer de suite et provenant des correspondances que j'ai établies avec l'Allemagne et l'Italie, pour le service de la bibliothèque du Conservatoire, sont au nombre de quinze; on pourrait s'en procurer encore quelques-unes par l'intermédiaire de l'ambassadeur de France à Rome, et nous devons espérer que l'autorité appuiera notre demande en cette circonstance. En supposant même que nous fussions réduits à ce que nous possédons actuellement, notre part est encore la plus belle, puisque ce sont les auteurs suivants : Dufay, Faugues, Okeghem, Hobrecht, Josquin (deux messes, une à quatre voix et l'autre à cinq), Delarue, Pipelare, Senfel, Morales (deux messes, une à quatre voix et l'autre à cinq), Palestrina, et enfin Carissimi. Toutes les époques sont donc représentées, puisque dans l'histoire de l'art elles peuvent être désignées par quelques-uns des noms que nous venons de citer.

Les thèmes profanes ne furent pas les seuls sur lesquels s'exercèrent les compositeurs, certains passages du plain-chant furent adoptés dans la même intention; il en est un que l'on choisit plus souvent qu'un autre : ce fut un passage en l'honneur de la vierge Marie, ajouté dans le *Gloria in excelsis*, autrement dit l'hymne angélique. Les messes qui présentent cette particularité portent le titre *de beata Virgine*; celles que j'ai sont de Josquin, Brumel, Senfel, Morales, Palestrina et Dekerle; l'époque de ces compositions correspond exactement à celle de l'introduction de ce passage dans le *Gloria in excelsis* et à son retranchement de la liturgie qui eut lieu deux siècles après.

Dans la liste des auteurs des messes *de beata Virgine*, que nous possédons, nous en voyons plusieurs dont nous avons les messes de *l'Homme armé* et d'autres qui ne sont point encore nommés. La publication d'un recueil de ces documents serait donc un moyen de compléter les renseignements sur ces différentes époques. De plus, la comparaison des auteurs, subissant l'exigence d'une même condition, donnerait la possibilité de les placer en quelque sorte dans le même cadre et de les voir fonctionner d'après le même programme. L'art se trouverait donc resserré dans l'espace le moins vague possible, et le jugement que l'on pourrait

porter sur l'histoire de sa marche et de son développement serait beaucoup plus facile à formuler que si l'on cherchait à comparer des compositions qui n'auraient pas entre elles une condition commune, et qui leur serait forcément imposée.

J'ai l'honneur de proposer la publication de toutes les messes que l'on pourra se procurer, portant le titre de *l'Homme armé* et celui *de beata Virgine* (1). Cette publication se composerait de la reproduction des messes en notation originale, accompagnée d'une traduction en notes modernes. Les originaux sont écrits dans un système qui n'est pas celui de nos jours et qui nous est même presque inconnu ; en effet, s'ils étaient publiés seuls, fort peu de personnes seraient en état de les comprendre et de les apprécier ; la présence d'une traduction donnerait donc aux artistes et à ceux qui ont l'intention de s'occuper de l'histoire de l'art musical la possibilité de connaître ces époques reculées, comme aussi la comparaison des originaux et des traductions les mettrait sur la voie des rapports qui existent entre eux. Cette étude pourrait déterminer des succès de la part de ceux qui essayeraient à leur tour de traduire de l'ancienne musique. On dira, peut-être, qu'une traduction est une interprétation, et qu'elle peut être fautive. Je réponds à cela que la publication simultanée de l'original et de la copie garantit au moins la bonne foi du traducteur, et dans le cas où l'erreur lui serait reprochée, la discussion s'établissant sur les pièces, la question serait élucidée et le but serait atteint.

(1) Voir ci-contre le tableau des messes à publier qui existent aujourd'hui à la bibliothèque du Conservatoire.

LISTE DES MESSES A PUBLIER.

Messes sur le thème *de beata Virgine.*		Messes sur le thème de *l'Homme armé.*
	VI^e^ ÉPOQUE DE L'ART, 1380-1450.	
		Dufay.
		Faugues.
	VII^e^ ÉPOQUE, 1450-1480.	
		Okeghem.
		Hobrecht.
		Busnois.
	VIII^e^ ÉPOQUE, 1480-1520.	
Josquin.		Josquin, à 4 v.
		Id. à 5 v.
Brumel.		Brumel.
		Delarue.
		Pipelare.
		Loyset-Compère.
	IX^e^ ÉPOQUE, 1520-1560.	
Senfel.		Senfel.
Morales, à 4 v.		Morales, à 4 v.
Id. à 5 v.		Id. à 5 v.
	X^e^ ÉPOQUE, 1560-1600.	
Palestrina.		Palestrina.
Id.		
Dekerle.		
	XI^e^ ÉPOQUE, 1600-1680.	
Mémoire.	*Monteverde.*	*Mémoire.*
	XII^e^ ÉPOQUE, 1640-1680.	
		Carissimi.

DÉCOUVERTE

FAITE A LA SAINTE-CHAPELLE D'UN COEUR PRÉSUMÉ ÊTRE CELUI DU ROI SAINT LOUIS.

TROISIÈME LETTRE DE M. LE PREVOST.

MONSIEUR,

Quoique M. Letronne n'ait point répondu à la dernière lettre que j'ai eu l'honneur de vous adresser au sujet du cœur trouvé à la Sainte-Chapelle, la publicité plus étendue qu'il a donnée à son rapport depuis cette époque me paraît prouver qu'il ne s'est opéré aucun changement dans ses convictions. Je crois donc devoir continuer la discussion, dans l'espérance que de nouveaux arguments feront peut-être plus d'impression sur son esprit, aussi bien que sur celui des personnes *qui ne verraient, dans Louis IX, qu'un grand homme, un des meilleurs et des plus grands rois dont s'honore notre pays*. A quelque titre et sous quelque nom que ces personnes vénèrent saint Louis, je me trouverai heureux de les voir s'intéresser à la solution du problème historique qui nous occupe.

Mais, je l'avouerai, je suis encore plus puissamment encouragé dans la continuation de mes recherches par les témoignages toujours croissants de sympathie des nombreux amis de la mémoire du saint roi, qui ont bien voulu, dès ma première réclamation, revenir des opinions tout à fait négatives qu'elles avaient d'abord adoptées de confiance. Après avoir fait ce premier pas en arrière, après avoir ensuite reconnu, avec moi, que le cœur de saint Louis avait pu seul être jugé digne de reposer dans le sanctuaire de la Sainte-Chapelle-Haute, à l'ombre des reliques de la Passion, et que cette place privilégiée, il l'avait réellement occupée; après avoir bien voulu proclamer que c'était une cause toute nationale que je défendais, et m'avoir prêté constamment l'appui de leurs vœux, de nobles et pieuses intelligences ne peuvent encore accorder ces faits constants et palpables avec le récit, contradictoire en appa-

rence, de Geoffroy de Beaulieu, non plus qu'avec le profond mystère qui a constamment plané sur la sainte relique ; elles ne sauraient d'ailleurs se résigner à attendre, pour prendre une opinion définitive sur la question qui leur offre, comme à moi, un intérêt si pressant, l'issue des lentes vérifications demandées à Montréal.

Enfin, à défaut de nouveaux arguments de la part de M. Letronne, un autre savant confrère, auquel je ne porte pas moins d'estime et de déférence, qui a sur moi dans cette discussion l'avantage d'avoir visité la Sicile en observateur actif, habile et consciencieux, veut bien m'accorder, avec les formes les plus obligeantes, le mérite d'avoir soulevé la question ; mais il exprime en même temps l'opinion :

« Que j'ai eu tort de réclamer contre l'extension donnée par M. Letronne au sens du mot entrailles : *VISCERA* ; que le cœur a toujours, mais particulièrement au moyen âge, été compris sous cette dénomination, et presque toujours aussi confondu dans la sépulture avec les entrailles proprement dites, par lesquelles il faudrait, au reste, moins entendre les intestins que les organes internes les plus nobles et les plus importants, tels que le cœur lui-même, la poitrine et l'estomac ; qu'il n'y a par conséquent aucune modification à apporter aux arguments de M. Letronne, fondés sur une réunion aussi naturelle qu'habituelle :

« Que, contradictoirement à mon assertion, la tradition de l'existence du cœur de saint Louis à Montréal est un fait constant et universellement proclamé dans le pays ; qu'il y constitue une véritable possession, bien autrement authentique et respectable que celle que j'ai cherché à invoquer en faveur du cœur de la Sainte-Chapelle. »

On concevra facilement qu'en présence d'un intérêt si vivement exprimé, en présence surtout des puissantes allégations qui sont venues, avec toute l'autorité de la science et de l'observation locale, corroborer un arrêt que je repousse, je ne puisse garder plus longtemps le silence, et que j'essaye de déterminer d'avance, d'après des témoignages respectables et des considérations sérieuses, ce qu'il doit y avoir réellement à attendre des vérifications de Montréal. De cet examen, que je ferai le plus rapide qu'il me sera possible, jailliront peut-être des clartés inattendues sur les circonstances qui ont pu faire entourer d'un si profond mystère l'origine du cœur miraculeusement retrouvé à la Sainte-Chapelle ; peut-être même seront-elles de nature à rendre les recherches à Montréal parfaitement inutiles ou indifférentes : c'est là le principal but que je me propose, le principal résultat que je me promets des nouveaux faits que je vais exposer ou rappeler.

Je commencerai par examiner sommairement si la réunion, la confusion du cœur avec les entrailles était, au treizième siècle, un fait aussi habituel dans le langage et dans les actes, qu'il a plu à mon savant confrère de l'avancer.

Dans une dissertation curieuse, insérée au *Mercure de France* (août 1718, page 60), le bienheureux Robert d'Arbrissel est présenté comme le premier personnage connu dont le cœur ait été laissé dans l'abbaye d'Orsan, où il mourut, tandis que son corps était porté à Fontevrault, chef-lieu de ses divers établissements monastiques et hospitaliers. Si l'on consulte les légendes contemporaines, on y verra que cette division n'eut pas lieu par un effet de la volonté du saint homme, comme on pourrait le supposer, mais sur la demande pressante de l'archevêque de Bourges, Léger, qui obtint de l'abbesse de Fontevrault cette portion de sa dépouille mortelle (1).

Si nous examinons maintenant les divisions de ce genre opérées dans la sépulture des princes et princesses de la famille du saint roi, nous trouverons les faits suivants :

I. LOUIS VIII, *père de saint Louis ;*
Corps enterré à Saint-Denis ;
Cœur et entrailles à l'abbaye de Saint-André-lez-Clermont ;

II. BLANCHE DE CASTILLE, *mère de saint Louis ;*
Corps à Maubuisson ;
Cœur à l'abbaye du Lys.

III. ALPHONSE, COMTE DE POITIERS ET DE TOULOUSE, *frère de saint Louis ;*
Corps à Saint-Denis ;
Cœur à Maubuisson.

IV. PIERRE, COMTE D'ALENÇON, *fils de saint Louis ;*
Corps aux Cordeliers de Paris ;
Cœur aux Jacobins de Paris.

V. IZABELLE DE FRANCE, *fille de saint Louis ;*
Corps aux Cordeliers de Paris ;
Cœur aux Jacobins de Paris.

(1) Les détails fournis par les hagiographes sur ces particularités de la sépulture du bienheureux Robert sont aussi curieux que touchants. On n'y trouve aucune trace de la confusion du cœur avec les entrailles ; mais en revanche on y remarquera que l'enlevement du corps pour le transporter à Fontevrault ne put s'opérer sans le consentement formel non-seulement du prélat diocésain, mais encore du seigneur temporel d'Orsan.

VI. **Philippe le Hardi**, *fils de saint Louis* ;
Os à Saint-Denis ;
Corps aux Jacobins de Paris ;
Chairs et entrailles à Narbonne.

VII. **Philippe le Bel**, *petit-fils de saint Louis* ;
Corps à Saint-Denis ;
Cœur à Saint-Louis de Poissi.

VIII. **Marguerite de Sicile**, *femme de Charles de Valois, autre petit-fils de saint Louis* ;
Corps aux Jacobins de Paris ;
Cœur à Saint-Maurice d'Angers.

Sur ces huit exemples, un seul nous montre le cœur et les entrailles réunis, soit dans les récits des historiens, soit dans les funérailles mêmes ; encore, d'une part, ces funérailles de Louis VIII portèrent-elles l'empreinte de la précipitation et de la plus grossière ignorance des procédés efficaces d'embaumement ; et, de l'autre, la réunion du cœur avec les entrailles n'y est-elle indiquée que par prétermission. Le seul auteur qui en parle avec quelque détail, Matthieu Pâris, dit en effet seulement : « On fit saler fortement le corps du feu roi, et, après avoir enterré ses entrailles dans cette abbaye même (c'est-à-dire dans l'abbaye de Saint-André-lez-Clermont, à onze lieues de là), on ordonna d'envelopper le reste de son corps dans des linceuls enduits de cire, et des cuirs de taureau (1). »

Quant à Philippe le Hardi, dont les funérailles offrirent bien plus de conformité avec celles de son saint et royal père, les choses s'y passèrent bien certainement d'une manière toute différente. « Après qu'on « eut accompli les funérailles et séparé les chairs des os par la cuisson, « on ensevelit les chairs et les entrailles dans la cathédrale de Nar- « bonne ; puis, lorsque les barons et les prélats furent de retour à « Paris, on enterra les os avec les plus grands honneurs à Saint-Denis, « près des restes de son père le très-saint roi Louis (2). » On pourrait

(1) « Corpus autem defuncti regis fecerunt multo sale condiri, et in abbatia « illa viscera tumulantes, reliquum corpus linteaminibus ceratis, coriisque tau- « rinis jusserunt involvi. » Il existe un dessin très-curieux de M. Alexandre Lenoir, représentant le corps de Louis VIII au moment de son exhumation en 1793, encore entouré de ces mêmes cuirs et d'un linceul qui paraît avoir été d'étoffe bleue richement brodée en or.

(2) Exequiis ergo regis Philippi expletis, et ossibus per excoctionem a carne sejunctis, carnem quidem et viscera apud Narbonam in majori ecclesia sepe-

croire jusque-là, si l'on s'en rapportait aux affirmations de mon savant confrère, que le cœur avait dû nécessairement rester à Narbonne avec les entrailles ; mais la suite du récit nous apprend au contraire qu'il avait été apporté avec les os à Paris, et que ceux-ci ne furent livrés à la sépulture qu'après qu'il eut été pris un parti sur l'étrange et violente discussion dont il fut l'objet (1).

De ces sept exemples, au moins favorables à notre interprétation, sur huit que nous fournit la famille immédiate du saint roi, nous ne chercherons point à tirer des conclusions aussi absolues que celles contre lesquelles nous réclamons. Nous nous contenterons d'établir qu'en pareil cas le mot *entrailles*, quand il est isolé, ne préjuge rien et peut signifier également les entrailles avec ou sans le cœur, suivant les circonstances, mais qu'en général leur réunion dans une même sépulture, dans une même enveloppe, n'était rien moins qu'habituelle et inévitable.

Après ces rapprochements, qui nous ont paru indispensables, nous passerons au point capital que j'ai voulu traiter aujourd'hui, à l'examen de ce qui peut exister des restes du saint roi à Montréal. Là-dessus il nous a été reproché de ne pas avoir cherché à nous éclairer par le témoignage du plus estimé des historiens siciliens, Fazello, témoignage qui fournissait, disait-on, une autorité accablante contre notre opinion. Or voici tout ce que nous y lisons : « Les rois Charles et Philippe quittèrent ensemble Trapani pour se rendre à Montréal, où ils ensevelirent religieusement dans la cathédrale les entrailles (*viscera*) du saint roi des Français, dont on portait le corps (*cadaver*) par mer en France (2).

lientes, quum redissent Parisius barones et prælati, ossa apud Sanctum-Dionysium, cum honore præcipuo, juxta patrem suum Ludovicum regem sanctissimum tumularunt. (*Gesta Philippi Magni, Franc. reg.*)

(1) Sed antequam fuissent ibi sepulturæ tradita, magna dissentio inter monachos dicti loci et fratres ordinis prædicatorum Parisius fuit orta. Nam rex Philippus, defuncti regis filius et regni successor, ad petitionem cujusdam fratris de ordine prædicto concesserat improvisus cor patris sui fratribus, ut ipsum Parisius in suo monasterio sepelirent. Petentibus ergo ipsum cor monachis, et dicentibus quod, ex quo elegerat rex Philippus apud ipsos in suo monasterio sepeliri, non debere alibi cor reponi, rex flecti non potuit; immo, auctoritate regia prævalente, sepultum est Parisius apud fratres.

(2) Carolus et Philippus reges, Drepano discedentes, Montem Regalem urbem petierunt, ubi viscera Ludovici Francorum regis apud Tunetum defuncti, cujus

Nous ne pensons pas que la solution de la question ait beaucoup perdu au retard que nous avons apporté dans la citation d'un passage si court et si peu concluant. Nous n'y trouvons, du reste, rien du tout d'accablant pour notre opinion, et nous en sommes d'autant moins atterré, que nous avons très-franchement accepté le fait énoncé par Goeffroy de Beaulieu, que le cœur de saint Louis avait été d'abord déposé à Montréal. Nous nous sommes borné à soutenir que de là il devait nécessairement, à une époque que nous ne pouvions encore déterminer, avoir été rapporté en France, puisque celui qui a été retrouvé à la Sainte-Chapelle n'avait pu appartenir qu'au royal fondateur de cet édifice.

C'est donc uniquement de la possession actuelle du cœur de saint Louis par la cathédrale de Montréal qu'il s'agit dans la présente discussion. Si nous nous en rapportions sur ce point aux témoignages récents et verbaux, ils présenteraient une assez grande divergence. En opposition avec celui de notre savant confrère, que nous admettons sans aucune observation, nous en pourrions citer de très-respectables et de très-doctes aussi, qui sont dans un sens tout à fait contradictoire; mais nous aimons mieux nous assurer de ce qu'on en pensait, il y a deux siècles et demi, en consultant un témoin tout à fait authentique et irrécusable de cette époque, le savant Jean-Louis Lello, auteur de l'histoire de l'église de Montréal (1). Dans cet ouvrage, nous trouvons une énumération fort minutieuse, suivant l'usage des historiens locaux en pareil cas, des reliques provenant de cent vingt-sept sources, que possède la magnifique cathédrale, ouvrage des rois normands. Si nous parcourons avec attention cette liste, dans laquelle nous voyons figurer, avec quelque surprise, une épine de la couronne de Notre-Seigneur, nous trouvons au 101ᵉ rang ces seuls mots :

« Du roi saint Louis ;
« Les entrailles et deux doigts (2). »

Or il ne s'agit plus ici du témoignage plus ou moins succinct d'un

cadaver classe in Franciam vehebant, in templo maximo terræ religiose commendaverunt.

(Fratris Thomæ Fazelli, *de Rebus Siculis*, t. III, p. 29. Catanæ, M.DCC. L. III.)

(1) *Historia della Chiesa di Montreale*, scritta da Gio. Luigi Lello. In Roma, appresso Luigi Zanetti. M. D. XC. VI.

(2) Di san Ludovico rè;
Le viscere e due dita. (P. 47.)

chroniqueur du moyen âge, écrivant souvent à une grande distance des objets et des lieux, mais de celui d'un historien local du seizième siècle, très-empressé de faire valoir les moindres détails d'une collection de reliques; il fallait donc nécessairement que la tradition qu'on nous présente aujourd'hui comme si constante, si universellement proclamée, n'existât pas encore à la fin du seizième siècle, pour qu'il n'en ait pas même dit un mot, ni dans cet inventaire, ni dans tout le reste de son livre.

En revanche, on y trouvera le passage suivant, que nous livrons à la sagacité de nos lecteurs.

« Dans la même aile gauche de la coupole était une châsse de marbre, ornée de mosaïques, avec les armes de la maison royale de France, renfermant les entrailles du saint roi Louis IX de France, canonisé par Boniface VIII en 1295 (1), qui était mort le lundi 25 août 1270, à l'heure de none, pendant qu'il faisait le siége de Tunis; son corps (2) fut porté en Sicile par le roi Charles d'Anjou de Naples, son frère, le roi Philippe de France, son fils, avec ses deux frères, et le roi Thibaud de Navarre, son gendre (qui mourut aussi à Trapani), accompagnés de l'évêque Raoul, cardinal d'Albano, légat de l'expédition contre les infidèles, aussi bien que de Guillaume, comte de Flandre. Le corps du roi saint Louis fut enterré par les princes dans cette église de Montréal, quoique Angelo de Cosenza ait écrit dans son premier livre de l'*Histoire du royaume de Naples* que ce corps fut porté en France, en laissant ici les entrailles. Il est visible que cela n'arriva pas ainsi, parce que la forme et la grande dimension de la châsse indiquent qu'elle fut destinée à recevoir le corps. Outre cela, dans le mur le long duquel cette châsse était d'abord appuyée près de la sacristie, avant qu'elle eût été retirée de là par l'ordre de l'archevêque dom Louis de Torres (3) restaurée et placé vis-à-vis de la porte de l'église du côté du monastère comme en un lieu plus convenable, on lisait ces mots :

« Ici sont enterrés les entrailles et le corps de Louis, roi de France, qui mourut devant Tunis en l'année M.CC.LXX de l'incarnation de Notre-Seigneur, au mois d'août, indiction XIII.

« Et en ce même lieu on voit dans le mur quatre trous aujourd'hui « bouchés, espacés de manière à faire reconnaître clairement que la

(1) Le 11 août 1297.

(2) Cet auteur confond perpétuellement, sous le nom de *corps*, les os et les chairs.

(3) 9 décembre 1573; — 31 décembre 1581.

« châsse y a été suspendue jadis. Monseigneur l'archevêque la transféra « plus tard derrière la tribune du grand autel, sur deux grandes bases « supportées par un socle de deux marches avec sa balustrade de mar- « bre. Le corps fut ensuite porté en France avec la pompe convenable, « et enterré dans l'église de Saint-Denis, conformément à l'usage suivi « pour les autres rois ; puis, après la canonisation, transféré dans une « châsse plus magnifique, élevée de terre sur quatre colonnes de bronze. « *Il ne resta plus à Montréal que les entrailles, et l'on donna à cette église,* « en retour, *quelques reliques très-authentiques et richement enchâssées,* « *parmi lesquelles figure une épine de la sainte couronne de Notre-Sei-* « *gneur Jésus-Christ; ce qui porte à croire à la réalité de* cet échange, « *puisque les rois de France ont en leur possession cette même couronne,* « *acquise par le même roi saint Louis* (1).

« (*Le roi Philippe*) *dut donner cette épine pour obtenir le corps de son* « *père ; aussi en célèbre-t-on l'office solennel dans l'église de Montréal le* « *premier dimanche de mai de chaque année. On juge que* cet échange *a dû* « *avoir lieu un peu au delà de cent ans plus tard, sous l'archevêque Fra* « *Paolo de Rome* (2), *parce qu'on voit ses armoiries figurées, conjointe-* « *ment avec celles de la cathédrale, sur la cassette dans laquelle se con-* « *servent ces reliques, et qu'on les retrouve pareillement, accompagnées* « d'une couronne d'épines taillée dans la pierre, *au milieu d'une voûte* « *du cloître du monastère de cette église, lequel fut certainement recon-* « *struit sous son administration, ainsi que l'attestent ces sculptures* (3). »

A travers les anachronismes, les obscurités et les erreurs en ce qui concerne l'histoire de France, que renferme ce passage, et dont il est facile de faire justice, on y distingue, à la première vue, la trace parfai-

(1) Restarono in questa sepultura solamente gli interiori, e si diedero alla chiesa di Montreal in recompensa alcune reliquie molto autentiche e ben' ornate, fra le quali è una spina della sacra corona di Christo Signor nostro ; il che fa credere che fù vera questa permuta, perchè tengono i rè di Francia detta corona in poter loro, avuta dall' istesso rè san Luigi...

(2) Février 1379 ; — decembre 1395.

(3) Dovette dar la spina (il rè Filippo) per haver il corpo di suo padre... Questo cambio si giudica che succedesse poco più di cento anni dopo, essendo arcivescovo di questa chiesa Fra Paolo di Roma, perchè si vede l'arme sue dipinte insieme con quelle della chiesa di Montreal nella cassetta dove si conservano dette reliquie, e nel mezzo d'una volta del chiostro del monasterio di questa chiesa, che fu senza dubio rifatto al tempo del detto arcivescovo, per esservi scolpite l'arme sue e vedervisi intagliata una corona di spine (*Hist. della Chiesa di Montreal*, p. 32-34.)

tement positive d'événements de la plus haute importance pour la solution de la question qui nous occupe.

Mais l'authenticité de ces événements ne repose pas seulement sur le témoignage d'un historien local. Si nous consultons une autorité bien autrement respectable, la *Sicilia sacra*, nous y trouverons non-seulement la confirmation la plus explicite des faits avancés par Lello, mais encore la détermination beaucoup plus précise de l'époque à laquelle ils ont dû s'accomplir. « En 1270, le 25 août, le très-saint roi Louis mourut devant « Tunis, pendant qu'il faisait la guerre aux Sarrasins; mais, *vers l'année* « *1378, ses saints ossements furent transférés en France*, tandis que ses « entrailles restèrent enterrées ici. C'est alors que le roi de France donna « à l'église de Montréal plusieurs reliques des saints, et particulièrement « *une des épines qui furent enfoncées dans la tête du Christ pendant la* « *Passion* (1). »

Ainsi il demeure constant :

Qu'une portion des reliques de saint Louis, primitivement déposée à Montréal, a été l'objet d'un échange avec un établissement religieux de France ;

Que ce qui a été donné en retour par cet établissement consistait principalement en une épine de la couronne du Sauveur ;

Que cet échange a été négocié vers 1378, c'est-à-dire ou sous l'administration, ou tout au moins par les soins de l'archevêque Fra Paolo, ainsi que l'attestent ses armoiries gravées sur le reliquaire venu de France, et répétées au milieu d'une voûte du cloître, en regard d'une couronne d'épines, destinée à immortaliser le souvenir de la précieuse acquisition consommée par lui (2)

Maintenant en quoi consistait cette portion des reliques de Montréal, échangée avec la France? Quoi qu'en disent les deux historiens, il est évident que ce ne purent être

Ni les os, que Philippe le Hardi n'avait jamais eu besoin de racheter, et qui étaient en France depuis plus d'un siècle,

Ni les chairs qui ne sont jamais venues chez nous,

Encore moins les entrailles, qui, de l'aveu de tout le monde, sont toujours restées à Montréal.

(1) *Pirrho, Sicilia sacra*, t. I, p. 463.

(2) Nous voyons un autre indice des relations de ce prélat avec la France dans la fleur de lis qui figure à la pointe de son écusson. Cette circonstance est d'autant plus significative, que Fra Paolo, étant d'une origine obscure, dut créer lui-même ses armoiries.

Il n'est donc pas possible de supposer que cette mystérieuse négociation ait pu porter sur aucune autre portion des reliques que le cœur du saint roi. Quant à la circonstance des dimensions de la châsse, circonstance qui porte Lello à penser que ce fut le corps (on ne sait jamais s'il entend par ce mot les chairs ou les os) qui fut rendu à la France, elle ne saurait prévaloir contre l'un des faits historiques les plus authentiques qui existent : le transport des ossements de saint Louis en France et leur inhumation à Saint-Denis dès 1271. Il est d'ailleurs facile de s'en rendre compte par l'intention de placer les chairs dans leur position naturelle, au lieu de n'en faire qu'un amas confus.

Quel fut l'établissement religieux de France qui profita de l'échange? Ce ne put être visiblement que celui qui avait fourni la précieuse relique donnée en retour; ce fut la Sainte-Chapelle.

Pourquoi cette église, au lieu de se glorifier d'avoir recouvré le cœur de son saint fondateur, couvrit-elle cette acquisition d'un voile impénétrable? La réponse sera encore bien facile pour quiconque est initié à la connaissance des soins jaloux, des actes de résistance et de violence, portés quelquefois jusqu'à la désobéissance au saint-siége, par lesquels la royale abbaye revendiquait des droits tout à fait *régaliens* sur la dépouille mortelle de nos monarques. Nous nous contenterons de citer trois faits qui suffiront pour donner une idée de la rigueur de ses prétentions, et nous n'aurons pas besoin d'aller les chercher ailleurs que dans l'histoire des restes de saint Louis même et de son successeur immédiat. Voici d'abord comment Philippe le Hardi fut reçu par ces mêmes moines, lorsqu'il se présenta à la porte de leur église, les épaules chargées de ce qu'il avait pu rapporter en France de la dépouille mortelle de son père :

« Si comme len vouloit entrer ou moustier, les portes furent closes « contre leur venue ; la cause si fu pour ce que l'archevesque de Sens et « l'evesque de Paris estoient tout revestus de leurs aornements, pour le « corps dudict saint roy recevoir et de ses compaignons ; mais les moines « de Saint-Denys ne le pourent souffrir, pour ce qu'ils vousissent user « de leur franchise, et avoir juridicion et pouvoir sur l'Eglise, aussi comme « ils ont sur les autres de leur diocèse ; car les moines de Saint-Denys « sont exemps et ne feroient pour l'archevesque rien ne pour l'evesque, « sil ne leur plaisoit et se ce nestoit à leur gré. Le roy fu devant la porte, « son pere sur ses espaules, et les barons et les prelas, qui en l'eglise en« trer ne pouoient. Douques il fu commandé à l'archevesque et à l'eves« que qu'ils allassent devestir et que il ne feissent nul empechement à

« si haute besoigne. Quant ils en furent alés, les portes furent ouvertes, « et le roy entra ens et les barons (1). »

C'était pourtant le roi de France en personne, qu'on laissait se morfondre ainsi à la porte de l'orgueilleuse abbaye, comme s'il n'avait encore été que le premier de ses vassaux, que le comte de Vexin ; et ce qu'on refusait d'y laisser entrer pour une vaine question de cérémonial, c'étaient les ossements de saint Louis. En vérité, nous pourrions bien nous en tenir à un pareil fait ; mais poursuivons.

Nous avons parlé ci-dessus de la singulière discussion qui fit suspendre, dans la même église, les funérailles de ce même Philippe le Hardi. Son fils, sans prévoir les tempêtes qu'il allait soulever, avait, sur la demande de son confesseur, promis aux Jacobins de Paris, pour être déposé dans leur couvent, le cœur de ce prince. Les moines réclamèrent, en disant que, puisque le feu roi avait exprimé le désir d'être enterré dans leur abbaye, son cœur devait leur appartenir comme tout ce qui avait été rapporté de sa personne. Philippe le Bel, déjà animé de cet esprit altier et inflexible qui forma plus tard le trait distinctif de son caractère, passa outre et ne voulut jamais revenir sur sa première décision ; mais la réclamation des moines subsista. « On fit, sur ce sujet, une grande « conférence de docteurs où présidait le cardinal Cholet, légat apostolique. L'affaire y fut traitée comme une des plus sérieuses de la religion, et il fut conclu que cela ne se pouvait pas, à moins que d'en « avoir une dispense du pape (2). »

Enfin, lorsque, en 1298, le même Philippe le Bel voulut transférer à la Sainte-Chapelle, après la canonisation, les reliques de son aïeul, un rescrit apostolique ordonna de la manière la plus formelle aux orgueilleux moines de céder, en se réservant seulement quelques os du bras ou de la jambe, tout le reste du précieux dépôt auquel ils avaient fermé leurs portes vingt-sept ans auparavant. Mais l'esprit de résistance, loin de s'adoucir, avait encore fait des progrès chez eux. Malgré la décision récente et solennelle des théologiens, la volonté du pape n'eut pas plus de prise sur leurs déterminations que celle du monarque le plus absolu de l'Europe, revendiquant, pour sa propre chapelle, les reliques de son aïeul. Ce ne fut que huit ans plus tard qu'il fut possible d'en obtenir le

(1) Vie de Philippe III, par Guillaume de Nangis. *Hist. de France*, t. XX, p. 487.

(2) *Mercure de France*, *ibid.*, p. 63. Les barons du royaume en délibérèrent aussi et répondirent dans le même sens. *Hist. univ. Paris*, t. III. p. 171.

chef et une côte, tandis que la masse resta jusqu'à la révolution à Saint-Denis (1).

Nous croyons n'avoir besoin d'aucun raisonnement pour faire comprendre, même aux esprits les plus prévenus, quel immense intérêt avait le clergé de la Sainte-Chapelle, et probablement le roi régnant lui-même, à ce que l'échange conclu avec l'église de Montréal restât couvert d'un voile impénétrable, afin de ne pas éveiller la jalouse susceptibilité de moines arrogants et tout-puissants en pareille matière. Nous avons vu qu'il dut être consommé à une époque avancée du règne de celui de nos rois qui a le plus approché des vertus et de la piété du fondateur de la Sainte-Chapelle, lorsque déjà l'approche de la mort imprimait un nouvel élan à sa ferveur religieuse aussi bien qu'à sa vénération pour son saint aïeul (1). Ce fut, selon toute apparence aussi, bientôt après, pendant les malheurs de la France sous Charles VI et sous l'occupation anglaise, que ce secret d'église et d'État se sera trouvé perdu. Sur ce dernier point on ne peut, au reste, émettre que des conjectures; mais ce qui demeure hors de toute atteinte, ce nous semble, c'est qu'en ce qui concerne le cœur du saint roi, nous n'avons plus, depuis cinq siècles, rien à demander à la cathédrale de Montréal, et que nous pouvons attendre dans une parfaite tranquillité le résultat des recherches qui viendraient à y être faites. Si, contre toute vraisemblance, une relique de ce genre devait, par suite de ces recherches, y être signalée, désormais nous saurions d'avance à quoi nous en tenir sur son authenticité, et peut-être n'est-il pas complétement inutile qu'on le sache aussi dès à présent en Sicile.

Ici je m'arrête, car je crois que ma tâche est accomplie. J'avais à protester contre un jugement que mon esprit et mes affections repoussaient

(1) Suivant M. Letronne : « Tous les récits s'accordent à dire que le corps fut « transféré en grande pompe à Notre-Dame, puis, après la canonisation, « rapporté à Saint-Denis. » D'abord, c'est de la Sainte-Chapelle, et non de Notre-Dame, qu'il s'agit dans ces récits; ensuite, comme le remarquent fort judicieusement les Bollandistes, ce fait n'est attesté par aucun témoignage contemporain.

(2) Charles V porta constamment une vénération toute spéciale à la Sainte-Chapelle, et l'enrichit à plusieurs reprises de ses dons; cependant il est une époque particulière de sa vie où cette vénération se manifesta par des actes d'une magnificence qui ne connut plus de bornes : ce fut l'année où il lui donna coup sur coup le magnifique Évangéliaire qu'on admire encore à la bibliothèque royale, et l'incomparable camée de l'apothéose d'Auguste. Or cette année est précisément 1379. Nous livrons ce rapprochement aux réflexions de nos savants confrères.

avec une égale énergie ; j'avais à établir qu'un seul cœur, en France, avait pu être jugé digne de reposer dans la place d'honneur de la Sainte-Chapelle, et que cette place, il l'avait bien réellement occupée ; j'avais enfin à retrouver, effacée sous les pas de quinze générations, la trace des voies étranges, mystérieuses, inconcevables au premier examen, dont la Providence s'était servie pour faire recouvrer à notre France la sainte et nationale relique. J'espère n'avoir manqué à aucune des conditions de cette triple démonstration ; je crois donc avoir acquis le droit de le proclamer aujourd'hui dans toute la chaleur de mes convictions : nous avons possédé, pendant cinq siècles, sans le savoir et même sans nous en enquérir, nous posséderons en pleine connaissance de cause, à l'avenir, le plus noble cœur qui ait jamais battu dans la poitrine d'un roi. Ce trésor a traversé inaperçu les mers, les âges, les révolutions des empires, pour ne nous être révélé qu'au moment même où, par une disposition toute providentielle, le royal oratoire se purifiait de ses souillures (1), se parait de nouveau de toute la splendeur primitive de ses vitraux, de tout l'éclat de son riche manteau d'or, de pourpre et d'azur (2), comme pour s'apprêter à recevoir un hôte céleste. Puisse-t-il bientôt lui être rendu aux acclamations de la France entière, et imprimer ainsi à sa seconde dédicace la plus touchante de toutes les consécrations ! puisse-t-il y reposer à jamais sous la double protection de l'auréole des prédestinés et de l'un des plus purs rayons de notre gloire nationale !

(1) La Sainte-Chapelle a été successivement transformée en club, puis en magasin d'avoine, avant de recevoir le dépôt des archives judiciaires du royaume.

(2) On s'est assuré de l'existence, sous le badigeon moderne qui la recouvre, d'une complète coloration primitive de la surface intérieure de l'édifice. Cette décoration, d'une magnificence toute royale, chef-d'œuvre des arts du treizième siècle, sera rétablie avec les soins les plus scrupuleux et sur des données parfaitement authentiques. On peut juger, par une travée déjà exécutée, de l'admirable effet qu'elle produira.

A. Le Prevost.

MÉLANGES.

Rectifications numismatiques.

Une polémique remarquable s'est engagée entre les numismatistes français et quelques savants berlinois à propos de l'article de la *Revue numismatique* que nous avons cité à la page 191 de notre recueil. Ces sortes de duels à armes courtoises ne peuvent être que très-profitables aux savants et aux amateurs en les mettant en garde contre les piéges que leur tend sans cesse la cupidité. Nous donnons ici la réponse de M. J. Friendlaender et les réponses auxquelles elle a donné lieu, que nous empruntons également à la *Revue numismatique*.

Réponse de M. Friendlaender.

Dans un article de la Revue de 1843, page 80, intitulé Rectifications numismatiques, M. Du Mersan révoque en doute l'authenticité d'une monnaie antique de Naples, publiée par M. Pinder.

M. Denon avait eu l'ingénieuse idée d'imiter, pour la nouvelle reine Caroline Murat, les monnaies antiques de Naples ; il fit frapper une petite médaille ayant au droit le portrait de la reine et l'inscription ΚΑΡΟΛΙΝΗ ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ, et au revers le taureau à tête humaine, couronné par la Victoire. Or, M. Du Mersan pense que la pièce de M. Pinder n'est autre chose qu'un exemplaire de cette médaille moderne, retravaillé par un faussaire qui l'aurait rogné, en aurait refait les bords, et aurait détruit une partie des légendes. Ce qui augmente encore la probabilité de cette opinion, c'est que M. Du Mersan change l'inscription de notre monnaie de ΧΑΦΟΛΙΝΙ, comme M. Pinder l'avait donnée dans sa description et dans sa gravure, en ΚΑΦΟΛΙΝΙ, ce qui la rapproche davantage du ΚΑΡΟΛΙΝΗ de la médaille moderne.

La médaille qui nous occupe se trouvait, lorsque M. Pinder la publia, dans la possession de M. Levezow, archéologue distingué, après la mort de qui elle passa dans le cabinet royal des monnaies de Berlin. Nous l'avons en ce moment sous les yeux.

Quelque ingénieuse que soit l'idée de M. Du Mersan, quelque probabilité que semble lui donner la ressemblance des deux pièces, nous ne pouvons pas l'admettre ; car la monnaie de M. Pinder est *indubitablement antique*, elle a été longtemps regardée comme telle par les meilleurs connaisseurs, et son antiquité vient d'être encore décidément constatée à la suite d'un examen attentif et impartial. Elle ne porte pas la moindre trace d'altération de la légende, et est couverte de cette patine fine et tendre, pareille au plomb, qui se trouve assez fréquemment sur les monnaies d'argent de la Grande-Grèce.

La médaille de la reine Caroline nous était bien connue ; il s'en trouve un exemplaire en or au cabinet royal ici, où l'on avait les deux médailles sous les yeux ; il ne pouvait venir à la pensée de personne qu'elles fussent de même coin ; car, en les comparant, on trouve, malgré une analogie frappante, des différences telles, qu'elles ne permettent pas de supposer que la monnaie de M. Pinder ait été frappée au coin moderne, et seulement falsifiée plus tard avec le burin. Ces différences consistent surtout dans les profils. La tête que porte la monnaie antique est un beau idéal grec ; le front et le nez sont en ligne droite, tandis que sur la médaille moderne se trouve le portrait peu idéalisé de la reine. De plus, *sur la monnaie antique, les dimensions de la tête sont plus grandes* ; elle ne peut donc être sortie de la tête plus petite du coin moderne.

Mais la ressemblance qui a induit en erreur M. Du Mersan est réellement frappante ; elle s'explique parce que le modèle imité par le graveur, M. Brenet, a dû être un exemplaire de notre monnaie antique, qui est une des plus belles entre les belles monnaies de Naples, et dont il existe sans doute plusieurs exemplaires. C'est ce que met hors de doute l'examen comparatif des deux pièces. Elles sont absolument dans les rapports de l'original à une copie fidèle. La monnaie antique dépasse de beaucoup l'imitation moderne pour la grandeur du style et la beauté du dessin, comme aussi pour la liberté et la délicatesse de l'exécution.

M. Du Mersan n'ayant pas vu lui-même notre monnaie, mais seulement la gravure dont l'inspection ne peut être décisive, il est prié de s'en remettre, non à mon jugement, mais à celui des numismatistes les plus experts de Berlin, ou de nous honorer de sa visite, afin qu'il puisse décider par lui-même si son ingénieuse hypothèse mérite la confiance avec laquelle il l'expose.

JULIUS FRIEDLAENDER.

Réplique de MM. Raoul-Rochette et Du Mersan.

Quoique je n'aie point vu la médaille publiée par M. Pinder, et que je n'en connaisse que la gravure qu'il en a donnée dans son opuscule intitulé *Numismata antiqua inedita* (Berol. 1834), je persiste à affirmer que cette médaille est moderne, altérée par un faussaire, que c'est évidemment un exemplaire du coin que M. Denon a fait graver pour la reine de Naples, Caroline, femme de Murat, comme il en a fait fabriquer du même genre, pour les autres princesses de la famille de Napoléon, et que M. Denon n'a point fait faire par le graveur Brenet une copie de la prétendue médaille antique, portant la légende ΧΑΦΟΑΙΝΙ. M. Friedlaender suppose qu'il existe plusieurs exemplaires de cette médaille, je puis lui certifier que l'on n'en connaît dans aucun cabinet, et il serait bien étonnant que M. Denon seul en eût trouvé un pour le faire copier. Nous remarquons que, sur la gravure donnée par M. Pinder, le dessinateur a indiqué, après la dernière lettre I, un trait léger qui fait voir que cette lettre était primitivement un H. Quant aux légendes citées par M. Pinder, comme analogues à celles de sa médaille, et sur lesquelles il lit avec Mionnet ΧΑ. ΧΑΡ. et ΧΑϘΙΑΣ avec un *Koph*, que Mionnet a signalé en mettant *sic*, et non pas Φ, nous devons remarquer que le prétendu Ϙ est un P, et qu'il faut rectifier sa leçon en lisant : ΧΑΡΙΑΕ... pour ΧΑΡΙΑΕΩΣ, que nous retrouvons en entier sur la pièce publiée dans la description du cabinet de Carelli (Neapol. 1812), page 21 et 101.

Sur aucune médaille de Naples, la légende du côté de la tête ne se trouve placée comme sur celle de M. Pinder, et les légendes ΑΡΤΕΜΙΔ, ΓΝΑΙΟΥ, ΔΙΟΦΑΝΟΥΣ, ΟΛΥΜΠΙ, ΠΑΡΜΕ, et enfin ΧΑΡΙΑΕΩΣ, se trouvent toujours sous la tête de Parthénope,

Cette tête est toujours ceinte du diadème en forme de bandeau, στεφάνη, et jamais de ce diadème élevé que l'on voit à la tête de Junon sur les médailles de Capoue ; à celle de Vénus, sur les médailles de Métaponte ; de Diane, sur les médailles de l'Épire, que l'on retrouve encore sur les médailles d'Arsinoé, reine d'Egypte, et sur plusieurs têtes de divinités sur les médailles des familles romaines.

En comparant les gravures des deux médailles, la tête de la reine Caroline et celle de la médaille de M. Pinder sont exactement de la même dimension, malgré l'assertion de M. Friedlaender. J'ignore s'il y a eu deux coins, et si celui de la médaille frappée en or, qui est au

cabinet de Berlin, est plus grand que celui de la médaille frappée en bronze, que possède le cabinet de France; mais, dans la médaille du cabinet de France, dans la gravure du Trésor de Numismatique, pl. 28, et dans celle donnée par M. Millingen (Histoire métallique de Napoléon, 1819, pl. 53) il n'y a aucune différence avec celle de M. Pinder.

Le champ de la médaille prétendue antique est moins étendu, parce que le faussaire a fait disparaître les bords, les a arrondis et ornés d'une fissure, pour imiter les irrégularités des pièces antiques. La pièce a été rognée précisément du côté ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ, et l'intervalle qui reste est exactement celui qu'il y a dans la médaille moderne entre ce mot et le derrière de la tête; de même qu'au bas du revers on a fait disparaître le mot ΝΕΟΠΟΛΙΤΩΝ, et dont le champ, les initiales ΔΕΝ, ΒΡ, la branche de myrte et la rose, et la date ΑΩΗ. Quant à la patine dont parle M. Friedlaender, *patine fine et tendre*, pareille au plomb, au lieu d'être la preuve de l'antiquité de la médaille, c'en serait une de l'adresse du faussaire, qui l'aurait mise pour dissimuler les altérations faites au métal.

Je ne conviens pas (d'après la gravure de la pièce) que la tête de la médaille de M. Pinder soit d'un plus beau style, et qu'elle offre plus d'idéal que la tête de la médaille de M. Denon. Cette gravure reproduit exactement le type de la médaille que j'ai sous les yeux, les mêmes boucles de cheveux, le diadème orné de perles, le pendant d'oreilles et le collier. Cette figure n'a nullement le caractère de celles qu'on voit sur les médailles antiques de Naples. Au revers, sur les médailles antiques, la couronne, que pose la Victoire sur la tête du taureau à face humaine, est beaucoup plus légère que celle de la médaille moderne, sur laquelle cette couronne est d'une dimension énorme et d'une exécution très-lourde. Le taureau à face humaine est d'un travail beaucoup moins délicat que sur les médailles antiques; il est lourd, sèchement dessiné, et quant à la tête, sa physionomie manque d'idéal.

Personne, en France, n'a jamais été dupe de cette imitation, et on doit s'étonner que les antiquaires de Berlin, après un examen attentif, aient soutenu l'erreur de M. Pinder. Loin de m'en remettre au jugement des *numismatistes les plus experts de Berlin*, je persiste dans mon opinion, quoiqu'elle puisse n'être pas d'un aussi grand poids que la leur; et je déclare qu'il est inutile de faire le voyage et de comparer les deux pièces, attendu que non-seulement celle de ΧΑΦΟΛΙΝΙ n'est pas antique, mais même qu'elle ne peut pas l'être.

Du Mersan.

Je souscris pleinement aux observations qu'on vient de lire. Il n'est pas plus possible que la médaille publiée par M. Pinder ***soit antique***, qu'il ne l'est que le nom ΧΑΦΟΑΙΝΙ (ou ΚΑΦΟΑΙΝΙ) soit grec. Il est pareillement certain, par tout ce que nous connaissons de médailles de Naples, que le peu de noms, soit de magistrats, soit d'artistes, comme on voudra, qui s'y lisent du côté ***de la tête de femme***, sont toujours gravés ***au-dessous de cette tête***, jamais à la place que le nom ΧΑΦΟΑΙΝΙ occupe sur la médaille de M. Pinder. J'ajoute que, dans le très-grand nombre de médailles de Naples, que j'ai vues à Naples même, où elles sont si communes, et ailleurs, je n'ai jamais rencontré un second exemplaire de la médaille de M. Pinder; en sorte que la supposition de M. Friedlaender, qu'il ***en existe sans doute plusieurs autres exemplaires***, est au moins très-hasardée, si elle n'est pas absolument gratuite.

La médaille, reconnue pour ***antique*** par les plus habiles numismatistes de Berlin, me paraît donc ***indubitablement moderne***; c'est une conviction pleine et entière, et je l'exprime avec toute franchise. Mais les plus habiles numismatistes, à Berlin comme ailleurs, peuvent être trompés par un faussaire; cela arrive à tout le monde, et personne ne doit avoir aucun scrupule à en faire l'aveu; car il y a bien moins de préjudice pour la science, et bien moins d'inconvénient pour l'amour-propre à reconnaître une erreur, qu'à s'efforcer de la maintenir.

RAOUL-ROCHETTE.

Des Faussaires en estampes.

Le débat curieux que vient de soulever le travail ténébreux d'un faussaire, car la fausseté de la médaille du cabinet de Berlin ne nous paraît que trop certaine, nous remet en mémoire un essai de ce genre tenté il y a quelques mois sur un monument d'un ordre différent et qui eût pu donner matière à plus d'une dissertation si nous n'avions arrêté tout d'abord le succès que l'on s'en promettait.

Il s'agit d'une estampe du maître au monogramme S (nº 288 des monogrammes du PEINTRE-GRAVEUR d'Adam Bartsch, tom. 8, page 13) sur laquelle un faussaire avait ajouté très-adroitement la date de l'année 1464. Un honorable négociant de Leipzig nous avait envoyé cette pièce désirant avoir notre opinion sur la particularité qui la recom-

mandait vivement à l'attention des amateurs, puisque la date y présentait une antériorité de deux années sur la plus ancienne date connue sur un monument de ce genre.

Au premier aspect, bien que fort ancienne et très-curieuse, cette estampe se refusait à une si haute antiquité. Les chiffres étaient du quinzième siècle ; la lettre S, marque du graveur, de forme archaïque, était assez semblable à celle qui accompagne la lettre E dans les estampes du maître dit de 1466, mais le travail déjà savant n'avait pas la naïveté pittoresque des productions de cette époque. La date offrait aussi cette particularité qu'elle se lisait de gauche à droite, tandis que les légendes enlacées sur quelques rinceaux d'ornements, gravées dans leur sens naturel, se lisaient à rebours sur l'épreuve.

Pour fixer nos doutes, nous portâmes la pièce à M. Duchesne aîné, conservateur du cabinet des estampes de la Bibliothèque royale, le juge le plus compétent en tout ce qui concerne les productions des vieux maîtres de l'école allemande. Après l'avoir considérée un instant, M. Duchesne nous a dit en souriant : « Elle est fort bien, mais elle n'est pas tout à fait ce qu'on en voudrait faire croire ; » et ouvrant un volume qu'il prit parmi ceux qui contiennent les œuvres de choix de l'admirable collection confiée à ses soins, après avoir tourné quelques feuillets, il nous fit voir une épreuve magnifique, mais sans aucune espèce de date, de l'estampe qui était entre nos mains. Inconnue à Bartsch, cette estampe est bien du maître que nous avons signalé plus haut, elle fait partie d'une suite assez nombreuse du même artiste que possède la collection de la Bibliothèque royale et qui est également inédite.

En général, les amateurs qui recherchent les estampes avec différences doivent se garder de ces raretés inouïes qui semblent avoir échappé jusqu'à nos jours à tous les yeux et ne les accueillir qu'avec la plus grande circonspection. Les falsifications du genre de celle que nous venons de signaler sont fréquentes, elles s'opèrent de différentes manières :

1° A la plume, il est alors très-facile de les reconnaître ;

2° En altérant la planche originale lorsqu'on la retrouve par hasard ; nous croyons que c'est le cas de la pièce qui nous a été soumise ;

3° En imprimant avec une planche de cuivre sur des estampes anciennes, au moyen de points de repères, les remarques que l'on veut obtenir et que le faussaire y a préalablement gravées.

LES MARCHANDS DE PARIS.

§ I.

MADAME Ve JEAN, MARCHANDE D'ESTAMPES ANCIENNES EN GROS,

RUE SAINT-JEAN-DE-BEAUVAIS, 10.

(Deuxième article.)

La gravure à l'eau-forte ne souffre pas de médiocrité, il faut la science consommée d'un maître pour produire ces grands effets de lumière et ce travail de pointe heurté, pittoresque et hardi où tout semble donné au hasard. C'est chez elle surtout qu'*un beau désordre est un effet de l'art:* L'acide, en mordant légèrement les travaux que l'artiste lui confie, ne donne pas à la planche la force de produire un bien grand nombre d'épreuves réunissant toutes les qualités requises; aussi n'est-ce qu'à titre de renseignement que nous donnons ici la liste d'une partie des planches gravées à l'eau-forte que renferme le fonds de madame Jean, et pour les suivre jusque dans la tombe pour ainsi dire. Beaucoup de ces cuivres ont été retouchés de manière à ne rien laisser du travail primitif des maîtres; d'autres, entièrement épuisés, donnent à peine quelques vestiges de travaux qui surnagent sur un fond boueux qui provient d'un tirage mal exécuté ou d'une teinte d'eau-forte répandue sur la planche pour déguiser sa faiblesse. De ce nombre sont surtout les cuivres par et d'après Rembrandt, et les eaux-fortes de Swanevelt. Quelques-unes cependant, sans rien conserver des délicatesses que recherchent les connaisseurs difficiles, peuvent être de quelque utilité aux artistes. Telles sont *les loges de Raphaël*, gravées par Nicolas Chaperon qui, depuis deux siècles fournissent aux peintres ce que nous

pourrions appeler les rudiments de l'art. Admirables compositions que l'on ne saurait trop étudier.

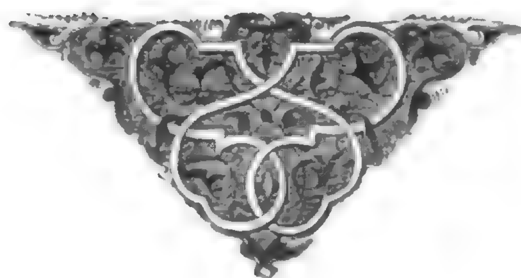
Les vigoureux travaux à l'eau-forte de N. Chaperon, qui ne fut pas si bon peintre que graveur, dit Florent Le Comte, ont résisté en partie à l'utile carrière que son œuvre a fournie, et les épreuves en sont encore satisfaisantes aujourd'hui.

L'œuvre de Van Ostade contient aussi quelques planches qui conservent des traces du charmant génie de ce maître; celui de Karel du Jardin fait encore admirer le prodigieux talent de l'artiste, qui n'avait que seize ans lorsqu'il en a gravé une partie. *Les lions* de Bernard Picart sont presque tous d'après les dessins de Rembrandt.

Il existe chez madame Jean quelques recueils des principales suites tirées avec plus de soin il y a quelques années, et qui sont bien préférables aux épreuves livrées au commerce maintenant.

	fr.	c.
NICOLAS CHAPERON. Les loges du Vatican (*sujets de la Bible d'après Raphaël*). Suite de 54 planches compris les deux titres Petit in-fol. oblong.	25	
TH. VAN TKULDEN Les travaux d'Ulysse, suite de 58 planches in-fol. d'après les compositions *du Primatice* peintes à Fontainebleau par *messer Nicolo*.	8	
VAN DER CABEL. 6 planches. Paysages d'après *Gaspard Poussin*.	12	
J. CALLOT. Recueil de 24 planches.	7	50
SALVATOR ROSA. Diverses figures de guerriers femmes et vieillards, suite de 60 planches, copies en contre-partie des eaux-fortes originales.	4	50
TEMPESTE. Suite de 36 planches; chevaux et autres animaux.	2	25
A VAN OSTADE. Œuvres complètes, 52 planches précédées d'un portrait gravé à la manière noire par J. Gole.	27	
REMBRANDT. 120 planches par et d'après ce maître. — Ces cuivres sont entièrement usés. 1 vol. in-fol.	96	
N. BERGHEM. Suite de 28 planches, études de moutons et de chèvres.	6	
KAREL DU JARDIN. Suite de 52 planches d'animaux divers et paysages.	10	
WATERLOO. Suite de 88 paysages.	36	

	fr.	c.
MARC DE BYE. 98 planches in-4°. Suites divers d'animaux. La plus grande partie d'après *Paul Potter*.	24	
SWANEVELT. 58 planches. Paysages divers.	12	
R. STOOP. 12 planches études de chevaux.	2	25
WEIROTTER. 216 planches, petits paysages et fabriques diverses. 1 vol. in-fol.	96	
PERELLE. 86 planches. Paysages divers.	6	
182 planches diverses..	36	
155 planches, paysages, ruines, marines, etc.. .	24	
36 planches, grands paysages.	9	
1 cahier de 16 planches.	3	
1 cahier de 36 planches.	9	
B. PICART. Suite de 30 planches études de lions d'après nature et d'après les dessins d'Albrecht Durer, Rembrandt et Ch. Lebrun.	6	
PARROCEL. Etudes de soldats et de chevaux.	3	
DUPLESSI-BERTAUX. Sujets divers précédés d'une notice historique sur la gravure à l'eau forte. Huit cahiers de 12 planches. Chaque cahier.	4	25
PLONSKI. Suite de 19 planches.	7	50
PÉRIGNON. 36 planches, paysages divers.	6	75



Bulletin Bibliographique.

1. ÉLÉMENTS *d'archéologie nationale, précédés d'une histoire de l'art monumental chez les anciens*; par le docteur Louis Batissier. In-12 de 25 feuilles 1/2. Imp. de Rignoux, à Paris. — A Paris, chez Leleux, rue Pierre-Sarrasin, nº 9. Prix. . . . . . 5—0
2. MÉMOIRE *sur les voyages de l'empereur Hadrien et sur les médailles qui s'y rapportent*; par J.-G.-H. Creppo. In-8º de 13 feuilles 3/4. Impr. de Verpillon, à Belley. A Paris, chez Debécourt, rue des Saints-Pères, 69. Prix. . . . . 6—0
3. MÉMOIRE *sur quelques antiquités remarquables du département des Vosges*; par J.-B.-P. Jollois. In-4º de 30 feuilles 1/2. Imp. de Blondeau, à Paris. — A Paris, chez Derache, rue du Bouloi, n. 7. Prix. 36—0
4. MONOGRAPHIE DE LA CATHÉDRALE DE CHARTRES : architecture, sculptures d'ornements et peinture sur verre, par J.-B.-A. Lassus : statuaire et peinture sur mur, par Amaury Duval : texte descriptif, par Didron; publié par ordre du roi et par les soins de M. le ministre de l'instruction publique. — Atlas... livraison. 3º série. *Archéologie*. In-folio d'une feuille servant de couverture, plus 8 pl. Imp. royale, à Paris.
5. NOTICE *sur les calices et les patènes*; par M. l'abbé Barraud. In-8º. d'une feuille 3/4. Imp. de Hardel, à Caen.
6. LE PEINTRE-GRAVEUR FRANÇAIS, ou *Catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres et les dessinateurs de l'école française*. Ouvrage faisant suite au *Peintre-graveur* de M. Bartsch, par A.-P.-F. Robert-Dumesnil. Tome VI. In-8º de 22 feuilles 1/2. Imp. de Bouchard-Huzard, à Paris. — A Paris, chez Allouard, successeur de Gabriel Warée, quai Voltaire, n. 21; chez Bouchard-Huzard. Prix. 6—0

BULLETIN ICONOGRAPHIQUE.

7. FRANÇOISE DE RIMINI, gravée au burin, par CALAMATTA, d'après ARY SCHEFFER (largeur, 34 cent.; hauteur, 24 cent.). Paris, H. Gache, rue de la Victoire, 58.

Prix : Épreuve	avec	la lettre	sur papier blanc,	30 fr.
dito	*dito*	*dito*	sur papier de Chine,	40 fr.
dito	avant	la lettre	sur papier blanc,	60 fr.
dito	*dito*	*dito*	sur papier de Chine,	80 fr.
dito	d'artiste		sur papier de Chine,	160 fr.

8. LE PROPHÈTE DANIEL, gravé en manière noire, par Girard, d'après Ziegler (H. 72 c.; L. 51 c.). — Paris, *Gache*, 58, rue de la Victoire . . . . 40—0

9. FUNÉRAILLES DU GÉNÉRAL MARCEAU, gravées par Sixdeniers, d'après le tableau original de B. Bouchot (H. 56 c.; L. 76 c.). — Paris, *Bulla et Delarue*, 10, rue J.-J. Rousseau; *Jeannin*, 20, place du Louvre. 50 fr.; avant la lettre. . . . . 100—0

10. WASHINGTON, portrait en pied, gravé au burin par Laugier, d'après L. Cogniet (H. 36 c.; L. 55 c.). — Paris, *Goupil et Vibert*, 15, boulevard Montmartre. Avant la lettre sur papier de Chine. 6—0

11. TAMAR ET JUDA, gravés par Jazet, d'après Horace Vernet (H. 74 c.; L. 62 c.). — Paris, *Bulla et Delarue*, 10, rue J.-J. Rousseau, 40 fr.; avant la lettre. . . . . 80=0

12. LA POSTE AU DÉSERT, gravée par Sixdeniers, d'après H. Vernet (H. 56 c.; L. 46 c.). — Paris, *Bulla et Delarue*, 17, J.-J. Rousseau; *Jeannin*, 20, place du Louvre. 18 fr.; avant la lettre 36 fr.; coloriée d'après le tableau original. . . . . . . 36—0

13. L'ARABE EN PRIÈRE, gravé par Sixdeniers, d'après H. Vernet (H. 56 c.; L. 46 c.).—Paris, *Bulla et Delarue*, 10, rue J.-J. Rousseau; *Jeannin*, 20, place du Louvre. 18 fr.; avant la lettre 36 fr.; color. d'après le tableau original. . . . . 36—0

. . . .

Errata.

Page 145, ligne 11, au lieu de Pinelli, *lisez* Piroli.

Page 201, ligne 39. C'est par erreur que nous avons annoncé que la planche du *petit* portrait de N. Poussin, gravé par Pesne, qui figurait à la vente de M. R. Dumesnil, existait à la *chalcographie du musée du Louvre*. C'est celle de l'autre portrait du Poussin, par le même artiste qui existe dans ce dépôt.

D'après le tableau appartenant à M. Eugène Sue.

Digitized by Google

BENVENUTO CELLINI.

TRAITÉ

DE L'ORFÉVRERIE,

TRADUIT DE L'ITALIEN POUR LA PREMIÈRE FOIS,

PAR M. EUGÈNE PIOT.

INTRODUCTION.

Plutarque blâme ces philosophes qui, tout en excitant chacun à bien faire, ne démontrent jamais, ni par œuvres, ni par préceptes, comment on peut y parvenir; et il les compare à ceux qui, avec un petit fer, essayent de faire brûler la mèche d'une lampe, sans y ajouter l'huile où elle doit puiser la vie. Cette belle comparaison, qui s'est souvent présentée a mon esprit, m'a enhardi à entreprendre de parler de l'art de l'orfévrerie, bien que je n'aie jamais cessé d'encourager ceux qui semblaient prendre goût à cet art ingénieux par mes paroles, et par des travaux exécutes avec le plus grand soin, et capables de leur rendre manifeste le degré de perfection auquel ils pouvaient parvenir, et les louanges qu'ils pouvaient retirer de leurs études. D'un autre côté, j'étais continuellement exhorté à le faire, par mes amis, qui me représentaient, avec raison, que le temps qui apporte sur toute chose les ténèbres et l'obscurité pourrait bien, sinon éteindre entièrement ce bel art, tout au moins en dérober quelques parties, comme cela est arrivé de nos jours de l'art de faire les nielles tellement abandonné, que peu d'orfévres à Florence se rappellent en avoir vu exécuter.

Je ne me dissimule pas l'importance de la tâche que j'entreprends. Il est difficile de bien parler d'un art qui a toujours été exercé à Florence, ma chère patrie, par une foule d'artistes très-excellents qui en ont parfaitement connu toutes les parties; et il eût été plus prudent peut-

être de refuser aux justes prières de mes amis que d'y condescendre.

Mais comme, si je ne me trompe, l'expérience et la longue étude que j'ai faite des divers arts qui dépendent du dessin m'ont donné la connaissance de beaucoup de choses qui peuvent être d'un grand secours à ceux qui exercent l'orfévrerie, j'ai résolu d'être le premier à en laisser les préceptes à la postérité, aucun autre, que je sache, n'en ayant écrit avant moi. Quoique l'art de l'orfévrerie contienne huit parties principales et distinctes, qui sont la joaillerie, le travail des nielles, celui des filigranes, l'émail, la ciselure, la gravure en creux et le frappage des coins pour faire les médailles et les monnaies, et la grosserie ; je ne laisserai pas de les traiter toutes, les ayant toutes longuement exercées, comme on le verra dans ce livre, où, suivant l'occasion, je vais citant les ouvrages que j'ai exécutés pour divers seigneurs d'Europe. ....
S'il résulte de mes écrits quelques enseignements utiles pour ceux qui me liront avec bienveillance, j'aurai obtenu la seule récompense que j'ambitionne, mon but aura été atteint, et je serai amplement payé de mes fatigues. Dans le cas contraire, les personnes modestes et plus instruites que moi devront louer mon intention, et suppléer à mes erreurs par leur science.

Maintenant il me reste a montrer à ceux qui voudront embrasser l'orfévrerie quels sont les hommes qui, en partant des principes de cet art, se sont élevés à un art plus noble, comme le firent, sous la protection du magnifique Cosme de Médicis, ***Donatello***, sculpteur, ***Filippo di Ser Brunellesco***, architecte, et ***Lorenzo Giberti***, qui fit les merveilleuses portes de bronze du temple de Saint-Jean-Baptiste de Florence ; grands artistes qui tous commencèrent par être orfévres. D'autres, bien qu'ils aient toujours suivi l'art dont nous allons traiter, ne sont pas restés moins dignes de louanges, quoique ceux que nous venons de nommer aient seuls été célébrés par beaucoup d'écrivains estimés. Nous ferons donc mention d'abord d'***Antonio del Pollaiuolo***, excellent orfévre qui dessinait avec une si grande perfection, que non-seulement les autres orfévres se sont servis de ses inventions, mais beaucoup de sculpteurs et de peintres de ce temps lui ont dû leur réputation. A celui-ci on peut joindre ***Maso di Finiguerra***, qui se servit des dessins d'Antonio, et fut sans rivaux dans l'art de graver les nielles ; et ***Amerigo Amerighi***, que personne n'a surpassé dans le travail des émaux. ***Michelangnolo da Pinzidimonte*** fut célèbre ensuite pour la monture des pierres précieuses ; et il exécutait avec une égale perfection les nielles, les émaux et les travaux de ciselure. Mais, bien plus célèbres que ceux que nous venons de nommer, trois frères, ***Piero***, ***Giovanni*** et ***Romolo del Tavo-***

loccino, furent sans égaux dans l'art de monter les pierreries en pendants et en bagues avec un goût excellent. Ils méritèrent aussi de grandes louanges pour leurs ouvrages de ciselure et la sculpture des bas-reliefs. *Stefano Salterigli*, *Zanobi del Lavachio* et *Bastiano Cennini*, qui fit pendant longtemps les coins des monnaies de Florence, ajoutèrent encore à l'illustration de l'art. *Piero di Nino*, lui aussi, fut un orfévre, bien qu'il ne fît jamais autre chose que des ouvrages de filigrane. Il en arriva de même à *Antonio Salvi*, qui fut excellent orfévre *grossier*, et à *Salvador Pilli*, bon praticien dans le travail des émaux.

Mais où ai-je laissé *Lorenzo della Golpia* et *Andrea del Verrochio?* Le premier, qui quitta l'art de l'orfévrerie, s'adonna à faire des montres ; les soins et la science qu'il apporta dans les travaux de cette profession lui ont mérité les louanges des plus doctes savants d'Italie. L'autre, simple orfévre jusqu'à l'âge d'homme fait, n'en acquit pas moins dans la suite une très-grande réputation comme sculpteur.

Quelques artistes ultramontains qui ont exercé l'orfévrerie avec une grande perfection, ne sont pas moins dignes d'être cités que ces nobles génies florentins. Parmi eux fut *Martino Fiammingo* (1) qui, tout en suivant la manière de cette contrée, grava au burin les nielles et le cuivre avec beaucoup d'agrément et de pratique. Comme graveur, l'excellent *Alberto Durero* laissa bien loin derrière lui Martino Fiammingo. Non satisfait de la gravure des nielles, il se consacra à celle des estampes, et il les a gravées avec tant d'art, qu'à mon avis il n'a encore été surpassé par personne. De notre temps, *Antonio da Bologna* (2) et *Marco da Rauenna*, quoique orfévres, rivalisèrent avec Albrecht Durer dans l'art de la gravure, et en ont recueilli de grandes louanges.

Dans le nombre infini d'artistes qui ont professé l'orfévrerie, j'ai choisi ceux que je viens de nommer, afin que l'on puisse voir avec quelle noble troupe d'artistes iront tous ceux qui, par des études continuelles, chercheront à apprendre cet art. Mais il est temps de démontrer, avec l'aide de Dieu, tout ce que nous avons promis ; et pour cela nous commencerons par traiter d'abord de l'art de monter les pierreries.

(1) Martin Schongauer.
(2) Marc-Antoine Raimondi.

CHAPITRE I^er^. *De l'art du joaillier ; de la nature des pierres fines et des fausses, de leur sertissure ; des feuilles dont on se sert pour les monter ; de la doublure des pierres de couleur et de la teinture des diamants.*

Ce n'est pas notre intention de discourir ici avec détail sur les causes qui produisent les pierres précieuses. Cette question ayant été suffisamment traitée par des philosophes, tels qu'Aristote, Pline, Albert le Grand, Solin, Flimante, Isidore de Séville, et un grand nombre d'autres hommes très-savants, il nous suffira de dire que les pierreries, comme toutes les autres choses de la nature produites sous l'influence de la lune, sont composées de quatre éléments ; et, suivant la manière dont les gemmes participent à la nature de ces mêmes éléments, elles en tirent une plus grande vertu, car la nature semble avoir mis toute son étude à les représenter par leurs couleurs dans les quatre pierres, les plus belles qui sont le rubis, le saphir, l'émeraude et le diamant. C'est ainsi que l'ardent rubis représente l'élément du feu ; le bleu céleste du saphir, celui de l'air ; la joyeuse couleur de l'émeraude, la terre, presque entièrement couverte de verdure, et le diamant, l'eau qui chez lui se montre pure, claire, limpide et transparente. Nous traiterons donc principalement de ces quatre espèces de gemmes qui, parmi toutes les autres, par leur finesse, leur vertu et leur beauté, nous paraissent seules dignes du nom de précieuses ; et bien qu'à l'occasion nous entendions parler de leurs propriétés, notre principal sujet sera de démontrer avec le plus grand soin par quel artifice on peut ajouter à leur beauté, et avec quel art on sertit les pierreries et on les monte en pendants, bracelets, anneaux, carcans, tiares de papes, couronnes de rois et autres ouvrages semblables.

Nous commencerons par les rubis, réservant les diamants pour être traités en dernier, ces sortes de pierreries n'étant pas seulement nobles entre toutes les autres, mais encore les plus difficiles à monter. Les pierres précieuses de couleur qui se sertissent et se montent en or se contentent d'une certaine feuille qui se met au fond du chaton destiné à les recevoir, et dont nous parlerons en son lieu. Mais les diamants, suivant leur diversité, demandent des teintures différentes, et l'orfèvre a besoin pour chaque pierre qui se présente de rechercher avec soin celle qui convient à sa nature. De cette teinture nous par-

lerons aussi avec détails ; mais venons d'abord à parler des rubis comme nous l'avons promis.

On trouve des rubis de plusieurs qualités. La première, qu'on appelle rubis d'Orient, vient de cette partie du monde où se trouveront toujours les pierres précieuses, les plus belles et les plus fines. Les rubis du Levant ont une couleur parfaite, très-foncée, et sont très-brillants ; ceux du Couchant ou des Indes occidentales, quoique leur couleur soit rouge, tendent cependant au violet aigre et cru ; ceux du Septentrion sont d'une couleur plus crue et plus aigre encore que ceux d'Occident ; mais ceux du Midi (*Mezzogiorno*) ont des qualités bien différentes de ceux que nous venons de nommer, et sont fort rares. Cette espèce de rubis, sans être d'une couleur aussi foncée que celle des rubis d'Orient, mais plutôt pareille à celle du balai, est tellement ardente et vive, que pendant le jour on les voit continuellement briller, et que la nuit ils rendent une lumière pareille à celle que font les *lucioles* et quelques autres petits vers qui resplendissent dans les ténèbres. Il est bien vrai que tous ceux qui naissent dans les parties exposées au midi n'ont pas toujours d'aussi merveilleuses qualités ; mais cependant ils brillent aux yeux de ceux qui les regardent d'un éclat particulier si admirable, que les orfévres expérimentés les reconnaissent facilement parmi les autres rubis. Les pierres qui resplendissent la nuit sont communément appelées *escarboucles*. Il est bon d'avertir ici, qu'ayant dit que les pierres vraiment précieuses et dignes de ce nom étaient au nombre de quatre, et quelques joailliers de peu d'expérience, comptant parmi les pierres précieuses la chrysoprase, la hyacinthe, le spinelle, l'aigue-marine, la vermeille, la chrysolithe, la prime d'émeraude, l'améthyste ; et quelques autres y ajoutaient, les uns le grenat, les autres la perle, sans faire attention qu'elle n'est qu'un os de poisson, afin qu'ils ne s'étonnent pas pourquoi, fuyant leur ignorante confusion, je ne parle ni du balai ni de la topaze, je dois dire que le balai est un rubis peu coloré, qui s'appelle aux Indes rubis balai ; il est d'une dureté égale au rubis ; aussi est-ce une pierre précieuse comme lui, sans qu'il doive en être fait aucune différence hors celle du prix. La topaze est aussi une pierre précieuse parce qu'elle a la même dureté que le saphir, bien qu'elle soit d'une autre couleur ; et elle doit se mettre avec le saphir comme le balai avec le rubis ; la couleur de la topaze est semblable à celle des joyeux rayons du soleil.

Puisque nous avons commencé à parler de ces quatre pierres principales, rubis, saphir, émeraude et diamant, il ne sera pas hors de propos de remarquer que le rubis est plus estimé aujourd'hui que toutes

les autres pierres. Un rubis pesant un carat, qui est à peu près cinq grains de blé, et d'une finesse comparativement égale, vaut huit cents écus d'or ; tandis qu'une émeraude de même grandeur, poids et beauté, n'en vaudra que quatre cents environ ; et qu'un diamant, semblable en poids et beauté, n'est pas estimé par les orfévres expérimentés plus de cent écus d'or ; — enfin un saphir d'un poids pareil et d'une égale perfection ne vaut pas plus de dix écus. Cette digression pourra servir à ceux qui prennent plaisir à cette profession.

Reprenons notre entretien sur les rubis, et disons de quelle manière on doit préparer et ajuster un rubis pour le placer dans le chaton d'or où il doit être serti, que ce soit pour être monté en pendants ou en bague. On appelle chaton la petite boîte où il est retenu. Il faut faire attention de ne pas faire ces chatons trop profonds, de manière que la pierre s'y trouve tellement enfoncée, qu'elle perd alors une grande partie de sa grâce et de sa beauté ; ni trop élevés, ce qui la ferait paraître entièrement séparée des ornements qui l'entourent, et sera toujours rejeté par les maîtres exercés dans l'art du dessin.

Maintenant, nous arrivons à la manière de sertir les rubis dans leurs chatons ; pour cette opération, il faut se pourvoir de cinq ou six sortes de feuilles métalliques propres à être placées sous les rubis On a l'habitude d'en faire depuis celles qui sont d'un rouge si intense et si chargé, qu'elles paraissent presque noires, et en diminuant peu à peu, jusqu'à celles dont la couleur est tellement pâle, qu'on en distingue à peine la teinte rouge. Le bon orfévre placera devant lui diverses de ces feuilles, et, saisissant le rubis au moyen d'un morceau de cire noire assez dure, modelée en pointe, qu'il appliquera sur l'un de ses côtés ; il le mettra successivement sur chacune des feuilles de couleur diverses, jusqu'à ce qu'il ait distingué celle qui lui convient le mieux ; mais je l'avertis que, bien qu'il ait essayé son rubis en l'approchant ou en l'éloignant de la feuille métallique, ses soins peuvent très-souvent n'avoir aucun bon résultat, parce que la lumière qui passe alors entre la feuille et le rubis produit des effets différents de ceux qui auront lieu quand il sera placé dans le chaton où la lumière ne lui portera plus son secours. C'est pour cela qu'il devra, la feuille taillée et ajustée dans le chaton, l'approcher de la pierre et l'en éloigner, car il n'y a que trois points de vue, et celui qu'il faut choisir est celui qui est entre les deux extrêmes, c'est-à-dire, entre le plus près et le plus éloigné. Après toutes ces précautions, il pourra sertir la pierre comme il convient. Au moyen de la pratique, on trouve beaucoup de secrets curieux, et l'on apprend bien des tours de mains dans les arts comme dans les sciences. A ce sujet, je

pense qu'il n'est ainsi hors de propos de raconter celui que j'eus occasion de pratiquer en montant un rubis de la valeur de trois mille écus environ. Cette pierre avait été montée autrefois par de bons orfévres ; désirant ajouter à son prix, je pris un écheveau de soie de couleur cramoisie que je coupai très-finement avec une paire de petits ciseaux, et après avoir placé dans mon chaton un peu de cire noire, bien étendue, je pris la soie que j'avais coupée, et avec le bout d'un petit ciseau, je la foulai jusqu'à ce qu'elle devint unie. Ensuite je posai le rubis dedans ; il prit alors une valeur si différente de celle qu'il avait auparavant, que les meilleurs joailliers du temps qui avaient eu occasion de le voir avant cette opération, purent soupçonner qu'il avait été teint par moi, ce qui n'est permis dans l'art de la joaillerie, ainsi que la connaissance peut en être venue à plusieurs, que pour les diamants seulement; nous parlerons de cette teinte en son lieu. Mais retournons d'où je suis parti : questionné par ces joailliers sur l'espèce de feuille dont je m'étais servi pour monter cette pierre, sur la réponse que je fis, que je n'avais pas mis de feuille, ils affirmèrent devant le maître du rubis que je l'avais teint ou que j'avais usé de quelque autre moyen également prohibé. Alors, étant pressé poliment par le gentilhomme, pour qui j'avais travaillé, d'enlever la pierre et de lui montrer mon secret à lui seul, disant qu'il me payerait toute la peine que j'avais eue jusqu'à ce moment, comme je n'ai jamais eu de plus grand désir que d'enseigner à tous le peu que j'ai su, je l'enlevai publiquement en présence de tous ; ce que voyant les joailliers, ils m'en louèrent beaucoup, ainsi que le maître du rubis.

Ce rubis était très-gros, clair et éclatant, et toutes les feuilles qui étaient placées dessous le faisaient étinceler d'une telle manière, qu'il ressemblait presque au girasol ou à l'œil de chat, que les ignorants, comme nous l'avons dit plus haut, placent parmi les pierres précieuses.

Maintenant je vais parler de l'émeraude et du saphir. Ces pierres doivent être serties avec les feuilles qui leur conviennent, de la même manière que le rubis. J'ai reconnu chez elles les mêmes qualités que chez les rubis, et les mêmes difficultés pour ce qui a rapport à leur monture; c'est pourquoi je ne juge pas nécessaire de m'y arrêter davantage, si ce n'est pour parler des falsifications auxquelles elles donnent lieu. Ce soin ne servira pas moins à ceux qui les recherchent pour leur plaisir qu'à ceux qui les achètent pour les revendre.

Disons donc qu'il y a certains rubis indiens d'une valeur aussi minime qu'il est possible de l'imaginer, et il m'est arrivé de voir un de ces rubis fort pur, dont le fond avait été teint par un faussaire avec un peu

de sang-de-dragon (c'est un stuc fait de gommes qui se liquifient au feu). Montée, cette pierre avait une si belle apparence, que chacun l'aurait estimée plus de cent écus ; démontée, elle n'en aurait pas valu plus de dix. Mais ce qui fut plus merveilleux, c'est qu'ayant dit que cette pierre avait été teinte, et n'étant pas cru, je fus obligé, pour prouver mon assertion, de l'enlever de son chaton en présence de beaucoup de joailliers qui se moquaient de moi. La teinture y était appliquée avec tant d'adresse, que celui qui n'eût pas été très-praticien ne s'en serait pas aperçu. Je pris un petit fer très-fin, et ratissant le fond du rubis, je leur fis voir ce qu'ils confessèrent, qu'ils n'auraient jamais cru vrai. Le saphir et l'émeraude sont également sujets à ces sortes de falsifications. Ainsi, sans en dire davantage, je passerai à un autre sujet.

Venant à parler des *doublets*, je dis qu'ils se font ordinairement de cristal, le dessus comme le dessous. Ces pierres sont de peu de valeur, elles se montent en cuivre jaune ou en argent, pour les paysans. On trouve quelques rubis et quelques émeraudes doublés, c'est-à-dire préparés de la même manière que les *doublets* de cristal. De deux rubis ou de deux émeraudes que l'on applique ensemble, on fait une pierre en deux morceaux ; on les appelle aussi *doublets*. Ces sortes de pierres fausses se font à Milan. Quelques artistes, poussés par l'avarice, se sont traîtreusement servis de cette industrie pour tromper les hommes ; ils ont pris un éclat de rubis oriental auquel ils ont donné une belle forme, et ont fait en cristal le reste de la pierre qui doit entrer dans le chaton de la bague ; ensuite, après les avoir teints et appliqués ensemble, ils les ont sertis en or avec une monture trompeuse, et vendus un très-grand prix, ainsi que cela est arrivé de mon temps, à un joaillier de Milan, qui, après avoir contrefait une émeraude de cette manière, la vendit à un personnage important qui avait confiance en lui, la somme de neuf mille écus. Cette tromperie fut ignorée bien des années. On fait aussi des saphirs et des émeraudes d'une seule pièce tellement bien imités, qu'à grand'peine on en reconnaît la fausseté ; mais comme ils sont très-tendres, cette imperfection suffit pour les dénoncer aux joailliers et leur faire surmonter cette embûche. Mais passons à traiter la manière de faire les feuilles qui servent à monter les pierres de couleurs transparentes.

Pour faire ces feuilles, il faut d'abord que l'orfévre prépare tous les outils nécessaires, qu'ils soient d'acier très-fin et faits avec propreté ; car pour cette fabrication, qui est d'une grande importance, il faut se soumettre à une diligence extrême, à beaucoup de patience, et observer la plus grande propreté.

Salvestro del Lavacchio, orfévre florentin, à l'époque où jeune encore j'apprenais l'art de l'orfévrerie, obtenait de grandes louanges par le génie qu'il y déployait. Aussi, ne s'occupait-il de rien autre que de faire des feuilles pour toute espèce de pierres et de les sertir. Quoiqu'il en vînt de France et de Venise, on connaissait par expérience qu'elles étaient moins durables que celles de Lavacchio, qui étaient plus épaisses que les autres; et bien que cette épaisseur rapportât à ceux qui montaient les pierreries des difficultés plus grandes à surmonter qu'avec les feuilles étrangères, l'avantage qu'elles apportaient aux pierres commença à être si universellement connu, qu'il en envoyait partout. Il fut réduit, par le débit qu'elles avaient, à ne s'occuper d'autre chose. Et vraiment il le fit avec raison, car un tel art réclame tout un homme.

Mais parlons de l'art de faire les feuilles. — Elles sont de quatre sortes : La première est appelée feuille commune ; la seconde, feuille rouge ; la troisième, feuille bleue ; la quatrième, feuille verte. La première, qui est de couleur jaune, sert à bien des sortes de pierres précieuses et de pierres transparentes. Mais avant d'enseigner comment elles se font, il est nécessaire de savoir quel est le poids du carat dont nous allons nous servir.

Le carat est un poids égal à celui de quatre grains de blé (1), et pour faire les feuilles dites communes, on doit prendre :

VIIII carats d'or fin,
XVIII carats d'argent fin,
LXXII carats de cuivre rouge fin.

Pour faire les feuilles rouges, on prend :

XX carats d'or fin,
XVI carats d'argent fin,
XVIII carats de cuivre rouge fin.

Pour faire les feuilles bleues, on prend :

VIIII carats d'or fin,
II carats d'argent fin,

(1) Il n'y a pas longtemps qu'on se servait encore en Italie de ce moyen imparfait pour évaluer les pierres précieuses; le poids de quatre grains de blé égalait celui du carat. Cette unité de convention, que l'on emploie pour l'évaluation des pierreries, représente quatre grains, poids de marc, et se divise en demi, quart, huitième, seizième, etc. La sixième partie de la drachme de Constantinople se nomme *karat*, ce qui porte à croire que c'est au commerce du Levant que nous devons le mot *carat* ou *karat* ; d'autres le font dériver du grec κεράτιον, poids de 3 1/4 grains.

XVI carats de cuivre rouge fin.

Pour faire les feuilles vertes, on prend :

I carat d'or fin,

VI carats d'argent fin,

X carats de cuivre fin.

On fait d'abord fondre le cuivre, ensuite on ajoute les deux autres métaux; et quand ils sont bien mélangés, on les coule dans un canal un peu large pour ne pas faire la barre trop épaisse. Lorsque le métal a été coulé et que la barre est refroidie, on la lime et on la bat légèrement avec le plat du marteau, la recuisant souvent sans jamais l'éteindre dans l'eau, mais en la laissant refroidir d'elle-même, sans même souffler dessus. Etant ainsi devenue de l'épaisseur de deux lames de couteaux, on la gratte avec un rasoir rond et fort jusqu'à ce qu'elle soit très-propre ; ensuite on la lime jusqu'à ce qu'elle se découvre pure et nette sans gerçures. Quand on l'étire avec le marteau, il faut faire en sorte que l'un et l'autre côté soient unis et propres, et avec le même soin on la rend aussi fine que possible. Il faut faire attention de conserver à la barre la forme qu'elle avait lorsqu'elle est sortie du moule ; suivant que le comporte l'importance de la fusion, elle doit avoir deux doigts de large environ et un peu plus de longueur. Cette longueur est celle qui doit lui rester à la fin de l'ouvrage. En tirant la barre, il arrive souvent que quelques gerçures paraissent; il faut chercher à les couper au fur et à mesure qu'elles se découvrent, jusqu'à ce qu'elle soit venue à la dimension où il aura été possible de la conduire. Ces morceaux de métal doivent se blanchir avec la gomme, le sel et l'eau, qui est le blanchiment ordinaire dont on se sert pour l'argent, ensuite être lavés dans l'eau claire et légèrement frottés. Après cela, il faut les couper sur un gros canon de cuivre très-propre; on se sert pour cette opération, qui doit être faite avec un grand soin, d'un rasoir d'orfévre très-bien repassé, afin de ne pas les ébrécher. Chaque morceau se coupe d'un côté seulement. Après on prend le morceau de feuille avec un linge blanc propre, et on le brunit avec un brunissoir bien poli sur la pierre à l'huile, et ensuite proprement nettoyé de tout ce qui peut l'avoir souillé. Pendant qu'on brunit, il est bon d'être dans une chambre où il n'y ait aucune poussière ; après qu'on aura bien bruni le morceau, on lui donne sa couleur. Elle s'obtient à un feu tempéré et clair, en présentant la feuille de manière que la partie brunie soit toujours tournée du côté du visage de celui qui travaille, et que celle qui n'est pas brunie soit du côté du feu ; de cette façon, et peu à peu, on voit la couleur se montrer. Il faut remarquer

qu'en échauffant le travail plus ou moins, la couleur prendra plus ou moins de force, suivant qu'on le désirera, et il est nécessaire d'y faire attention, parce que l'orfévre a besoin de feuilles plus ou moins chargées de coulèur, suivant que les pierreries le demandent.

Après avoir traité autant qu'il nous a paru nécessaire du rubis, de l'émeraude, du saphir et des feuilles métalliques qui servent à les monter, nous arrivons au diamant, dont nous nous sommes réservé de parler en dernier; non que nous le tenions en moindre estime que les autres pierres précieuses, mais plutôt en raison de sa noblesse et pour les difficultés qu'il y a, soit à le monter, soit à le teindre. Si le prix du rubis est plus élevé aujourd'hui que celui du diamant, cette différence n'a pas d'autres raisons que celle de la grande rareté de cette pierre; de même que le bas prix du diamant vient, non de son manque de beauté, mais de la grande quantité qu'on en trouve. Nous avons dit que la couleur du diamant pouvait être comparée à celle de l'eau; cela doit s'entendre que cette eau soit capable de participer d'une couleur, ce qui n'arrive pas à l'eau ordinaire, dont un des principaux caractères est d'être entièrement incolore. Et, à propos des diamants, je dois dire que j'en ai vu de toutes les couleurs; je ferai mention ici de deux qui étaient d'une merveilleuse beauté; le premier se trouvait à la tiare des papes du temps de Clément VII. Ce diamant, de couleur incarnat, pur et limpide, brillait et resplendissait d'un tel éclat, qu'il semblait une étoile; auprès de lui tous les autres perdaient de leurs charmes. L'autre, que j'eus occasion de voir à Mantoue, était vert, si vert qu'il ressemblait à une émeraude de peu de couleur, mais conservant comme les autres diamants cette faculté de briller qui ne se trouve pas dans les émeraudes; on pouvait le comparer à une émeraude plus belle et plus charmante que toutes les autres émeraudes. Il nous suffira ici d'avoir parlé de ces deux particularités, bien qu'il m'eût été facile d'en citer d'autres, ayant vu, comme je l'ai dit, des diamants de toutes couleurs.

Disons maintenant comment, de sa forme brute, le diamant arrive à cette beauté parfaite où nous le voyons taillé en table à facettes et en pointe. Cette pierre ne peut pas se tailler seule, c'est-à-dire une à la fois; il est nécessaire d'en préparer deux ensemble; sa dureté est si merveilleuse, que rien ne saurait l'entamer, il faut donc qu'elles s'usent l'une par l'autre. On prend ordinairement deux diamants que l'on frotte l'un contre l'autre, jusqu'à ce qu'ils soient réduits à la forme voulue, et l'on se sert, pour leur donner la dernière perfection, de la poudre qui résulte de ce frottement. Pour cela, on les met sur une roue d'acier, soudés dans certains petits carrés de plomb ou d'étain qu'on tient

par le manche avec des petites tenailles faites exprès, et on les termine, comme nous avons dit, avec la poudre mêlée d'huile

La roue sur laquelle les diamants se polissent est de l'épaisseur du doigt et aussi large qu'une main ouverte, elle est d'acier fin trempé à toute trempe, fixée sur un moulin où elle doit tourner avec une grande rapidité. Après avoir placé dessus cinq ou six diamants, l'on charge les tenailles où ils sont maintenus d'un poids assez fort qui, en les pressant sur la roue, donne occasion à la poudre de les user et de les polir, et ils s'achèvent ainsi. Mais comme il n'entre pas dans notre pensée d'enseigner minutieusement la manière de tailler les diamants, il suffira d'avoir indiqué pour le plaisir du lecteur ces courtes particularités qui n'étaient pas ici hors de propos.

Retournons maintenant au sujet que nous avons abandonné : la teinte des diamants qui doivent être montés en or, et les différences qui existent entre eux en raison de la diversité des couleurs. Quelles que soient les nuances qui les distinguent, les diamants n'en sont pas moins d'une égale dureté ; partout elle est la même, ou la différence est si petite, qu'elle ne change rien à la manière dont on doit les traiter ; mais avant d'en venir aux procédés de la teinte, qu'il me soit permis d'en montrer l'importance au moyen des occasions précieuses que j'ai eues de monter des diamants d'un grand prix. Cette digression rentre, du reste, dans notre sujet.

A son retour de l'entreprise contre Tunis, lorsqu'il revint à Rome, l'empereur Charles-Quint donna au pape Paul III Farnèse un diamant estimé douze mille écus, monté dans un chaton simple. Le pape, qui, un mois avant sa venue, avait eu l'idée de faire à cette Majesté un présent digne d'elle, s'était plu à m'adjoindre aux conseillers qui délibéraient sur ce qu'il y avait à faire dans cette occasion. — Considérant le temps, le lieu, le donataire, et ayant toute prête une partie du présent que j'imaginai, je proposai, avec tous les ménagements possibles, de donner à l'empereur un christ d'or placé sur une croix de lapis-lazuli, pierre précieuse dont on tire le bleu d'outremer. Le pied de la croix eût été d'or orné de certains joyaux que possédait Sa Sainteté, et je voulais placer aux pieds du christ trois figurines d'or exécutées avec art, et d'un grand travail qui représentaient la Foi, l'Espérance et la Charité. Ce conseil plut au pape : l'ordre d'en faire un modèle, et après l'avoir vu, celui de le mettre en œuvre, fut l'affaire d'un moment ; mais il ne se passa pas beaucoup de temps avant qu'il eût changé d'avis, et il résolut de donner un petit Office de la Vierge, orné de miniatures très-fines, auquel il voulut que je fisse une couverture d'or entièrement parsemée de joyaux

précieux. Le pape assurait qu'un présent semblable serait bien plus agréable à l'empereur, qui pourrait facilement le donner à l'impératrice.

Pour revenir à notre sujet, pendant que je faisais cet ouvrage, le pape remit lui-même entre mes mains le diamant que lui avait donné l'empereur, désirant que je lui montasse en bague le plus vite possible, ce qui fut fait dans l'espace de deux jours, à la grande satisfaction du pape et de tous ceux qui virent la bague montée.

Il arriva, pendant que je m'occupais de la monture de ce diamant, qu'un certain *Gaio*, joaillier milanais, protégé par quelques-uns des familiers de Sa Sainteté, étant introduit devant elle, dit, qu'ayant à monter une pierre d'une aussi grande importance, ce diamant étant un peu mince et la teinture très-difficile, il eût été prudent de m'adjoindre quelques personnes de l'art, afin qu'en le montant je n'en diminuasse pas la valeur. « Car, disait-il, ce diamant a été monté à Venise par un joaillier appelé *Miliano Targhetta*, qui savait, mieux qu'aucun autre, mettre les pierres précieuses sur les feuilles et les teindre. » A ces paroles, le pape, en homme prudent, ordonna que lui et deux autres joailliers se trouveraient présents à l'opération : ses compagnons furent *Raffaello del Moro*, Florentin, et un certain *Guaspari*, Romagnol, orfévres très-excellents. Ils vinrent à moi de la part du pape, m'exposèrent sa volonté ; et bien que Gaio procédât envers moi avec des paroles indiscrètes, je lui répondis, en affectant l'air le plus modeste, que je les priais de me laisser au moins deux jours pour essayer les teintes que je voulais mettre à ce diamant ; qu'au moyen de ces expériences, il pourrait arriver que je retrouvasse quelques secrets nouveaux avantageux au diamant et honorables pour moi ; mais ce fut en vain, car l'envieuse démarche de Gaio fit qu'après l'avoir congédié, lui et ses compagnons, je résolus aussitôt de faire pour le diamant la teinte qui s'exécute de cette manière :

Prenez une lampe propre, garnie d'une mèche de coton très-blanc, et remplie d'une huile qui doit être vieille, douce et claire ; après l'avoir allumée, posez-la à terre entre deux briques ou dans quelque autre lieu plus commode. Sur ces deux briques, on met un petit vase de cuivre très-propre que l'on pose, la partie concave sur la lampe, de sorte que la troisième partie de la lumière s'y replie. Il est bon d'être averti qu'il faut faire peu de noir à la fois, parce qu'il a été observé que si l'on en réunit trop, le feu y prend et le noir est gâté ; il faut donc l'enlever du vase à mesure qu'il se fait avec un peu de papier, et le placer dans un endroit très-propre. Jamais le feu ne prend au noir quand son épais-

seur ne dépasse pas celle de deux lames de couteaux ; il serait donc bon de n'en laisser amasser que la moitié chaque fois. On doit avoir ensuite du mastic, c'est une gomme très-connue de tous les épiciers ; il faut avoir soin quelle ne soit ni trop nouvelle ni trop vieille, ce qui se reconnaît à ce que la première est blanche et tendre, et la seconde sèche et jaune. L'habile orfévre ne la prendra donc ni trop nouvelle ni trop vieille, il choisira des morceaux propres et ronds ; le plus souvent lorsqu'elle tombe de l'arbre, elle est recueillie terreuse et souillée.

Après qu'on aura choisi la gomme, on prendra un fourneau plein de charbons allumés, et on la percera avec un petit fer fait en guise de poinçon dont on aura fait chauffer la pointe jusqu'à ce qu'elle puisse s'y fixer. Il faut avoir soin que la pointe ne pénètre pas plus avant que le milieu du grain, ensuite le tenir sur le feu, en le tournant très-doucement jusqu'à cè qu'on le voie commencer à couler ; aussitôt qu'il est parvenu à ce degré de chaleur, il faut, en se mouillant les doigts avec un peu de salive, presser vivement ce grain avant qu'il refroidisse ; il en sort alors une larme très-claire qu'il faut enlever avec des petits ciseaux, et conserver soigneusement à part ; l'on continue ainsi autant qu'il en est besoin.

Après cela, on fait l'huile de grain (1) nécessaire à cette teinture ; elle s'extrait de cette manière :

On choisit la graine la plus pure, qu'elle ne soit ni échauffée ni mangée des vers. On en prend autant que la main en peut contenir, que l'on met sur une pierre de porphyre ; à défaut de porphyre, on peut aussi se servir d'une plaque de cuivre très-propre. Après avoir étendu le grain, on place dessus une tablette de fer que l'on a eu soin de faire chauffer jusqu'à ce qu'elle commence à brûler une feuille de papier ; et, en frappant dessus avec un gros marteau, on fait sortir l'huile. Mais il faut bien faire attention que la plaque de fer ne soit ni trop chaude ni trop froide ; trop chaude, elle brûlerait le grain, et froide, l'huile ne sortirait pas ; si on lui donne le degré de chaleur nécessaire, et si elle est bien frappée, l'huile coulera parfaitement. Cela fait, on doit enlever le résidu avec soin et avec un couteau très-propre recueillir l'huile qui est restée sur la pierre. Ce qui sort d'abord du grain est une espèce d'eau qui coule aussitôt sur les bords, la bonne huile reste dans le milieu ; elle doit être mise dans un vase de verre aussi propre que possible. Il faut avoir encore un peu d'huile d'amandes douces ou d'huile d'olive de deux ans très-limpide ; l'une et l'autre sont bonnes. Toutes ces choses prêtes, on place sur un fourneau

(1) Graine de lin sans doute, ou de toute plante oléagineuse.

rempli de feu une grande cuiller, dans laquelle on met d'abord le mastic en larmes, que l'on fait fondre avec une petite palette d'argent sur un feu doux; on y verse ensuite l'huile de grain qui doit y entrer pour la sixième partie du mastic, et l'huile d'olive ou d'amande dans la même proportion; et l'on ajoute à toutes ces choses un peu de térébenthine très-claire. Lorsque ce mélange est terminé, on prend le noir que l'on a fait au commencement, et l'on en met, avec discrétion, juste ce qu'il en faut pour le teindre, parce que les diamants, suivant leur qualité, demandent une teinte plus ou moins noire, de même qu'une teinte plus ou moins dure leur est souvent favorable. Aussi l'orfévre doit-il renouveler ses teintes chaque fois qu'il a un diamant à monter de quelque importance, et faire sur la pierre un grand nombre d'essais successifs avec la teinte ancienne et avec la nouvelle, celle qui est d'un noir intense est celle qui l'est moins, et, suivant la qualité du diamant, choisir avec jugement celle qui lui est la plus favorable. Quelques orfévres se sont servis d'indigo pour teindre des diamants très-jaunes; l'indigo est une couleur bleue, très-connue des peintres, avec laquelle ils ont remplacé une partie du noir que l'on mêle au mastic. D'autres ont entièrement remplacé le noir de fumée par l'indigo pur, et s'en sont servis avec succès pour certains diamants d'un jaune si foncé, qu'ils paraissaient de pures topazes, par la raison que le mélange du bleu et du jaune, produisant une couleur verte, il en résulte, pour la pierre, une eau charmante qui, bien que colorée, ne tient ni du jaune ni du bleu, mais, est changeante, et très-agréable à la vue.

Le joaillier intelligent doit donc apporter tous ses soins aux différentes sortes de diamant, et étudier tout ce que réclament la nature et les qualités de la pierre; ce qui ne s'obtient qu'au moyen d'une longue pratique et par l'expérience que donne la grande diversité des pierres que l'on a eu l'occasion de mettre en œuvre. C'est aussi, pour retourner d'où je suis parti, ce qui m'arriva dans la monture du diamant du pape Paul III; car, ayant demandé deux jours aux trois orfévres qui avaient été envoyés pour assister à la teinture de la pierre, et l'anneau étant fait d'avance, je fis, pendant ce temps, toutes les expériences qu'il est possible d'imaginer. Je parvins à trouver une composition beaucoup plus avantageuse au diamant que celle de maître Miliano Targhetta par qui il avait été monté d'abord, et je mis tous mes soins à ajouter encore, s'il était possible, à la valeur et à la beauté qu'il tenait de cet artiste, bien que ce fût fort difficile. La pierre étant très mince, l'art consistait à placer le diamant sur la teinte, mais non avec le petit miroir dont nous parlerons plus loin. Ce résultat obtenu, je mis en ordre toutes choses,

et je fis appeler mes trois vieux joailliers. Aussitôt qu'ils furent arrivés, Gaio, dont nous avons parlé, aussi présomptueux que les autres étaient discrets, commença par mépriser l'appareil de mes teintes, et par dire que je perdais mon temps, qu'il me serait impossible d'améliorer la teinte de maître Miliano. Je répondis que je voulais teindre la pierre en leur présence, et, qu'en admettant que je ne l'améliorasse pas, on pourrait toujours la teindre avec la préparation de maître Miliano ; qu'à défaut d'autre chose, ils auraient la preuve du désir que j'ai de m'instruire au moyen de semblables expériences. Après beaucoup de paroles, je donnai la teinte au diamant. Quand Raffaello et Guasparri, les deux orfèvres qui avaient été adjoints à Gaio, l'eurent bien considéré, ils avouèrent que j'avais surpassé maître Miliano, et s'efforcèrent d'amener à leur sentiment l'envieux Gaio. Mais, non content de cela, je voulus le placer une autre fois devant eux, sur la teinte de ce maître, et le rapporter ensuite sur la mienne : en somme, tous confessèrent que je l'avais beaucoup amélioré. Lorsque je vis qu'ils en convenaient, je les priai de m'attendre un peu, et que, s'il leur paraissait que j'avais surpassé la teinte de cet excellent maître, je voulais leur montrer comment, au moyen des expériences que j'avais faites, le même diamant pouvait acquérir beaucoup plus encore ; et, me retirant dans une petite chambre de ma boutique, j'exécutai la teinte nouvelle que j'avais imaginée. La monture de ce diamant me fit beaucoup d'honneur à cette époque. Je ne dis pas qu'elle convienne à toutes les pierres, mais ce qui m'arriva en cette occasion est un exemple des avantages que l'on peut retirer de l'observation et de la pratique. Jusqu'à ce jour je n'avais révélé à personne le secret de cette teinte.

Je pris, pour l'exécuter, un morceau de gomme assez gros, très-pur et très-net, que j'étendis sur le diamant à un feu doux, et après l'avoir laissé refroidir, en le tenant serré dans les molettes qui servent à teindre ; lorsqu'il fut bien sec, je pris ma teinte, qui était assez tendre, et je l'étendis soigneusement sur le mastic transparent qui était déjà appliqué sur le diamant. Par ce moyen, cette pierre, qui était très-plate, acquit toute la force et l'éclat qui se trouvent dans celles qui ont toutes les qualités requises et que l'on recherche dans les diamants parfaits. Retournant alors en présence des joailliers avec le diamant accommodé de cette manière, en le voyant deux fois plus beau qu'auparavant, tous les trois, très-satisfaits, m'en témoignèrent leur contentement par de doubles louanges, et nous nous quittâmes très-bons amis.

Nous parlerons maintenant du petit miroir dont il a été question plus haut. Il se place sous les diamants tellement plats, qu'ils ne sauraient supporter la teinte sans devenir noirs. Quand il arrive qu'ils se pré-

sentent ainsi, et qu'ils sont d'une belle eau, on a l'habitude de teindre l'une des facettes seulement, outre le petit miroir ; l'un et l'autre font admirablement ensemble. Le petit miroir se fait de cette manière : on prend un peu de cristal très-net, sans bulles, on lui donne une taille carrée, de manière à ce qu'il puisse entrer dans le chaton, dans lequel on doit avoir appliqué la teinte noire qui sert pour les diamants. Mais il faut avoir soin de placer ce petit miroir, teint d'un côté seulement, dans le fond du chaton, et assez bas pour qu'il soit séparé du diamant; car, s'il le touchait, l'effet n'en serait pas bon. En ajustant tous les diamants plats de cette manière, ils auront encore une belle apparence.

Les bérils et les topazes blanches, les saphirs blancs, l'améthyste blanche et les chrysolithes se montent toutes dans leurs chatons avec le petit miroir, lorsqu'ils sont toutefois d'une grandeur raisonnable. Cependant aucune de ces pierres, hors le diamant, ne supporte la teinture, qui les rend entièrement noires et sans éclat. C'est une chose merveilleuse sans doute que le diamant, la plus limpide et la plus éclatante des pierres précieuses, devienne plus éclatant encore sur cette teinte, tandis que les autres y perdent tout leur brillant et y deviennent entièrement noires. Quelques saphirs peuvent être blanchis par l'industrie de l'homme : cela se fait en les plaçant dans un creuset dans lequel on a mis de l'or pour le faire fondre; s'ils ne sortent pas blancs du premier coup, il faut les remettre au feu, de la même manière, deux ou trois fois. L'orfévre doit choisir pour cela les saphirs les plus pâles, car c'est une des propriétés de cette pierre, d'être d'autant plus dure qu'elle a moins de couleur.

Nous parlerons encore de topazes qui sont d'une dureté égale à celle des saphirs, et sont regardées par les joailliers comme étant de la même espèce. Chacune de ces pierres ressemble tant au diamant, qu'il y a peu de joailliers, même des plus habiles, qui, en les comparant, démontées, soit capables de les distinguer du diamant, n'était la vertu admirable de cette pierre d'ajouter à sa splendeur par la teinture noire, tandis que les autres y perdent leur éclat. Cette expérience suffit aux orfévres sans qu'ils aient besoin d'en venir à l'épreuve de la dureté, car si on les frottait ensemble, la dureté infinie du diamant le ferait bientôt connaître. Quoique le saphir soit bien plus dur que l'émeraude et le rubis, lorsqu'on compare sa dureté à celle du diamant, la différence est grande. C'est pourquoi il serait peu prudent à l'orfévre d'en venir à cette expérience dangereuse, et de gâter une pierre précieuse, l'autre moyen étant évident.

Après avoir parlé si longuement des diamants, il est temps de dire

quelque chose des rubis imparfaits : il s'en rencontre quelquefois qui sont blancs naturellement, et non par le moyen du feu, comme nous avons dit que cela se pratiquait pour les saphirs. Cette blancheur peut se comparer à celle d'une pierre que l'on appelle calcédoine, et qui semble être la sœur charnelle de la cornaline ; elle est d'un blanc livide qui n'est pas très-agréable. Le rubis blanc n'a pas une apparence beaucoup meilleure, aussi ne le met-on pas en œuvre. J'en ai trouvé dans le gésier des grues, avec de belles turquoises, des prases, et aussi de petites perles. Il y en avait quelquefois de colorées. Il m'est arrivé de les rencontrer ainsi dans ma jeunesse, lorsque je m'amusais à tirer de l'arquebuse. Pour revenir aux rubis blancs, disons qu'ils ne sont bons à rien ; leur dureté seule donne à connaître qu'ils tiennent, eux aussi, de la nature de cette pierre précieuse.

Puisque nous avons promis de dire quelque chose de l'*escarboucle*, joyau très-précieux, et que l'on rencontre très-rarement, nous raconterons ici ce qui est venu à notre connaissance :

Du temps du pape Clément VII, il m'arriva d'en voir une qui appartenait à un certain Biagio di Bona, marchand de Raguse. C'était une escarboucle blanche de cette blancheur que l'on rencontre quelquefois dans les rubis, comme nous venons de le dire ; mais il y avait en elle un éclat si admirable, qu'elle brillait dans les ténèbres, moins à la vérité qu'une escarboucle de couleur, mais il est bien certain que, dans un lieu obscur, je la vis briller comme un feu presque éteint. Il ne m'est jamais arrivé de voir d'escarboucle de couleur, de sorte qu'ici je rapporte seulement ce que j'en ai entendu dire dans ma jeunesse par un gentilhomme très-ancien, en matière de pierres précieuses ; il me racontait qu'un certain Jacopo Cola, étant dans sa vigne pendant la nuit, vit au pied d'un cep quelque chose briller comme un petit charbon ; allant près de l'endroit où il lui semblait avoir vu ce feu, et ne le trouvant pas, il retourna au lieu d'où il l'avait vu d'abord ; retrouvant le même éclat, il l'observa avec tant de soin, qu'il put arriver jusqu'à lui, et ramassa une petite pierre qu'il prit avec une merveilleuse allégresse. Le jour suivant, la portant montrer à divers de ses amis, il raconta comment il l'avait trouvée. Un ambassadeur vénitien, très-connaisseur de pierreries, présent à ce discours, après l'avoir vue, reconnut aussitôt que c'était une escarboucle, et adroitement, avant de quitter ledit Jacopo, il la lui acheta pour dix écus ; il ne se trouvait là personne qui connût la valeur d'une pierre aussi précieuse. Le jour suivant, il quitta Rome dans la crainte d'être obligé de la rendre, et, suivant qu'il l'affirmait, il disait que, peu de temps après, on avait su que ledit gentilhomme véni-

tien avait vendu cette escarboucle à Constantinople, au Grand Seigneur, peu de temps après son avénement au trône, cent mille écus; et c'est tout ce que je puis dire relativement aux escarboucles.

Après avoir traité jusqu'ici tout ce qui ressortissait à notre sujet, relativement aux pierres précieuses et à l'art de la joaillerie, nous parlerons brièvement de celui de nieller.

CHAPITRE II. *Du niello et de l'art de nieller.*

Dans l'année 1515, lorsque je me mis à apprendre l'orfévrerie, l'art de graver les nielles avait été presque entièrement abandonné, et aujourd'hui, à Florence, il n'est pas loin d'être entièrement perdu parmi nos orfévres; mais, entendant dire continuellement à cette époque, par les vieux artistes, combien cet art avait été charmant, particulièrement à l'époque où *Maso di Finiguerra*, orfévre florentin, y avait excellé, je me mis à suivre avec beaucoup de soins les traces de cet artiste. Je ne me contentai pas seulement d'apprendre à graver les nielles, mais je voulus aussi connaître la manière de faire le *niello*, pour pouvoir travailler de cet art plus facilement, et en connaissance de cause. Nous parlerons donc d'abord de la manière de faire le *niello*.

On prend, premièrement, une once d'argent très-fin, deux onces de cuivre rouge purifié, et trois onces de plomb également très-pur; il faut avoir un creuset capable de recevoir toutes ces matières, et observer qu'on doit y mettre d'abord l'once d'argent et les deux onces de cuivre, le placer dans le feu au vent d'un petit soufflet, et quand l'argent et le cuivre seront entièrement fondus et mêlés, y ajouter le plomb. Cela fait, il faut aussitôt retirer le creuset du feu, prendre avec les pincettes un petit charbon et bien mêler le tout, car le plomb faisant toujours par sa nature un peu d'écume, il est important de l'enlever le plus possible avec le charbon, jusqu'à ce que les trois métaux soient bien incorporés et bien purs. Il faut avoir alors, toute prête, une petite bouteille de terre de la grosseur du poing, à col assez étroit, pour que le doigt seul puisse y entrer; elle doit être remplie à moitié de soufre pilé très-fin. L'on jette dedans chauds et en fusion les métaux mélangés, comme nous avons dit; on la bouche avec de la terre fraîche, et en tenant la main dessus, on l'entoure d'un grand morceau de mauvaise toile. Pendant que la composition se refroidit, il faut agiter continuellement la bou-

teille avec la main, jusqu'à ce qu'elle soit tout à fait froide ; alors, pour la sortir, on rompt le vase, et l'on voit que, par la vertu du soufre, cette fusion, qui se nomme *niello*, aura pris la couleur noire. Il est bon de dire que le soufre doit être choisi le plus noir possible ; cela fait, on prend le *niello*, qui sera alors en grain. L'action de remuer avec la main, dont nous venons de parler, n'a pas d'autre but que de le mêler le plus possible, et tel qu'il est on le remettra dans le creuset, comme la première fois, pour le faire fondre de nouveau sur un feu lent, en mettant dessus quelques grains de borax. On ira ainsi, le refondant jusqu'à deux ou trois fois ; chaque fois on devra rompre ce mélange de nouveau, et en examiner le grain. Lorsqu'il sera bien serré, le *niello* aura toute sa perfection.

Nous parlerons maintenant de la niellure, c'est-à-dire de la manière de fixer le *niello* sur les intailles d'or ou d'argent, car ces deux métaux, les plus nobles entre tous les autres, sont les seuls sur lesquels on nielle. Qu'on prenne la planche qui a été gravée, et comme il est nécessaire à la beauté de l'œuvre qu'il vienne uni et sans certains petits trous, il faut le faire bouillir dans l'eau avec beaucoup de cendres de chêne très-propre. Parmi les orfévres, cela s'appelle faire une cendrée. Après que la planche gravée aura bouilli dans la chaudière avec les cendres l'espace d'un quart d'heure, il faut la mettre dans une cuvette avec de l'eau très-pure et très-fraîche, et bien la frotter avec une brosse de soie, afin qu'elle soit nette et dégagée de toute espèce d'ordure. Ensuite, il faudra la placer sur un instrument de fer assez long pour qu'on puisse le diriger sur le feu. Cette longueur doit être de trois palmes environ, suivant le besoin et la dimension de la gravure. Il faut bien faire attention que le fer sur lequel la planche doit être placée ne soit ni trop mince ni trop épais, mais tel que, lorsqu'on se met à la nieller, le feu échauffe le tout également. Si la gravure se réchauffait avant le fer, ou le fer avant la gravure, on ne ferait pas un bon ouvrage ; il faut donc prendre garde à cette circonstance. On prend alors le *niello*, et on l'écrase sur l'enclume ou sur un porphyre, en le retenant dans une virole ou dans un tube de cuivre, afin qu'en l'écrasant il ne s'échappe pas. Il faut observer que le *niello* doit être pilé et non moulu, et pilé très-également, de manière qu'il soit gros comme les grains de millet ou de panis, et rien de moins. Arrivé à ce point, on le met dans de petits vases ou sébiles de verre, et avec de l'eau nette et fraiche, on le lave bien, afin qu'il n'y reste aucune poussière, et rien de ce qui peut s'y être introduit pendant qu'on le pilait, et altérer sa pureté. Après, on le prend avec une petite palette de laiton ou de cuivre,

et on l'étend sur la plaque gravée d'une épaisseur égale à une lame de couteau de table ordinaire ; et l'on jette dessus un peu de borax bien pilé ; mais il n'en faut pas trop mettre. On place ensuite quelques bûchettes sur des charbons qui ont été allumés dans le fourneau, et lorsque le feu est prêt, on en approche adroitement l'ouvrage, commençant d'abord par lui donner une chaleur modérée, jusqu'à ce que l'on voie le *niello* commencer à fondre.

Lorsque le *niello* commence à se liquéfier, il ne faut pas pousser le feu jusqu'à ce que l'œuvre s'embrase et devienne rouge, car alors il perd sa force et devient mou ; dans ce cas aussi, comme il est en grande partie composé de plomb, il détruirait la gravure, qu'elle soit d'or ou d'argent, et on aurait perdu sa peine. C'est pourquoi il faut user en cela d'un très-grand soin. Mais retournons un peu en arrière. Lorsque l'ouvrage est placé sur le feu, il faut avoir un morceau de fil de fer assez gros dont on aura écrasé la tête auparavant, laquelle tête se met dans le feu, et lorsqu'on voit le *niello* commencer à fondre, il faut avec ce fer chaud frotter sur la gravure, parce qu'il importe que la matière devenu liquide comme de la cire fondue, s'unisse au métal et pénètre bien dans tous les travaux de la gravure.

Lorsque l'ouvrage sera froid, on commencera avec une lime fine à enlever le *niello*, et quand on en aura limé une certaine partie, non jusqu'à ce qu'on ait découvert l'intaille, mais qu'on soit prêt à la découvrir, on mettra la planche sur la cendre chaude ou plutôt sur un peu de braise allumée, jusqu'à ce qu'elle soit assez chaude pour que la main ne puisse pas le supporter. Alors on prendra un brunissoir d'acier, et avec un peu d'huile on brunira le *niello*, appuyant la main autant que l'œuvre le comporte. Ce brunissage est fait seulement pour reboucher certains points qui quelquefois viennent en niellant ; on remédiera facilement à ce défaut avec de la pratique et de la patience, si l'on se gouverne de cette manière.

Mais pour donner à l'œuvre toute sa perfection, l'artiste doit reprendre le rasoir et achever de découvrir la gravure ; ensuite avoir du tripoli et du charbon pilé, et, avec une canne aplatie du côté de la moelle, frotter la plaque en la mouillant, jusqu'à ce qu'il voie son ouvrage uni et brillant.

Il suffira d'avoir traité ainsi de l'art de nieller, bien que nous en ayons parlé brièvement, et que les difficultés de cet art eussent demandé plus de détails peut-être. Mais quand je résolus d'écrire sur ces arts, je me suis promis à moi-même de ne pas sortir des limites de la brièveté ;

c'est pourquoi nous passerons à parler du filigrane, art non moins difficile et non moins charmant que celui des nielles.

CHAPITRE III. *De l'art de travailler le filigrane, de faire la grenaille, et de le souder.*

Bien qu'il ne me soit pas arrivé d'exécuter beaucoup d'ouvrages de filigrane, j'en fis néanmoins dans le temps quelques-uns de très-difficiles. Cet art charmant, fort estimé des connaisseurs, exige de celui qui s'y consacre une assez grande habileté pour le dessin des feuillages et des dentelles dont il se compose; aussi en parlerons-nous avec soin, bien qu'il ne soit plus guère en usage aujourd'hui.

On se servait autrefois des travaux de filigrane pour orner les aiguillettes et les boucles de ceinture; on en faisait des petites croix, des pendants, des boîtes, des boutons, des amandes pour renfermer le musc, qui sont encore fort en usage aujourd'hui; on en couvrait les livres d'heures, les amulettes que l'on porte au cou, et autres choses semblables; on en faisait enfin des bracelets et une infinité d'ouvrages ingénieux et charmants. Tous les objets que l'on exécute ainsi sortent d'une plaque d'or ou d'argent de laquelle, après lui avoir donné la forme que l'on désire, on prépare l'espèce de fil dont on a besoin. Il y a trois sortes de fil : le gros, le moyen et le fin, et l'on peut en faire encore d'une quatrième grosseur. Avant toute chose, il faut d'abord faire son dessin, et le bien étudier; ensuite on se pourvoiera : 1° De grenaille. Elle se fait facilement de cette manière. Après avoir fait fondre l'or ou l'argent que l'on peut grenailler, on le jette dans un petit vase rempli de charbon pilé, et l'on a ainsi de la grenaille de toutes grosseurs. 2° De soudure au tiers, que l'on appelle ainsi parce qu'elle se compose de deux parties d'argent et d'une partie de cuivre rouge. Bien que quelques artistes se servent de soudure de laiton, il est mieux et moins dangereux de se servir de celle de cuivre rouge. Cet alliage, que l'on doit limer avec soin, se mêle à un tiers de borax bien pilé et se met dans une boîte à borax. 3° De gomme adragant, que l'on fait dissoudre dans un petit vase. 4° De deux paires de mollettes assez fortes, et d'un ciseau ongle, comme ceux dont se servent les menuisiers, mais dont le manche doit être semblable à celui des burins. On se sert de ce ciseau pour couper le fil suivant que le demande le travail que l'on a devant

soi. 5° D'une plaque de cuivre unie et assez épaisse, large comme la paume de la main sur laquelle on pose les fils dont on doit se servir.

Après avoir donné le tour au fil, suivant sa fantaisie, peu à peu on commence à le disposer sur la plaque que l'on doit orner, et avec un petit pinceau doux que l'on trempe dans la gomme adragant, que l'on a fait dissoudre, on en baigne l'un après l'autre tous les fils et les grains gros et petits. La gomme maintient ainsi le travail et empêche qu'il ne se dérange. On doit avoir soin, aussitôt que l'on a composé une partie de l'œuvre, et avant que la gomme soit sèche, de jeter dessus un peu de soudure limée, juste ce qu'il en faut pour fixer le filigrane; si l'on en mettait trop, elle rendrait le travail grossier. Ensuite, lorsque l'on veut souder toute la pièce, il faut avoir, tout préparé, un petit fourneau pareil à ceux dont on se sert pour émailler. Mais comme il y a une grande différence entre la chaleur capable de faire fondre l'émail, et celle qui est nécessaire pour souder le filigrane, il faut avoir soin d'y mettre beaucoup moins de feu que lorsqu'il sert à émailler. Cela fait, on dispose le travail sur une plaque de fer, et peu à peu on l'approche du feu; on prend ce soin jusqu'à ce que le borax ait fait son effet; car trop de chaleur dérangerait les fils dont l'ouvrage est composé. Aussi faut-il procéder à cette opération avec une adresse infinie, et qu'il est difficile d'enseigner, sinon par la pratique.

Lorsque le travail de filigrane est placé sur le feu, il faut veiller soigneusement le moment où la soudure commence à couler, et alors ajouter discrètement à la force du feu au moyen de quelques petites bûchettes bien sèches; l'on peut aussi augmenter le feu avec un peu de gros son qui, mis à propos, produira le même effet que le bois. Une fois soudé, si le filigrane est d'argent, on le fera bouillir dans le tartre et le sel l'espace de vingt minutes environ, jusqu'à ce qu'il soit débarrassé du borax; s'il est d'or, on le plongera dans un bain de fort vinaigre, auquel on ajoute un peu de sel, l'espace d'un jour et d'une nuit; et après cela on pourra commencer à percer quelques-unes des petites roses qui seront dans le dessin de l'œuvre et qui lui donnent un si grand charme pour ceux qui regardent; car, lorsque quelques jours placés avec art se voient dans les travaux de filigrane, ils en sont bien plus estimés par les connaisseurs.

Mais puisque j'en suis venu à parler des agréments que les jours ajoutent aux ouvrages de filigrane, je ne laisserai pas de dire ici (sans autre but que celui de récréer le lecteur) la merveilleuse coupe de filigrane que j'eus occasion de voir à Paris, en 1541, pendant que j'é-

tais au service du magnanime roi François. Cette digression ne sera pas hors de notre sujet, comme on pourra le voir.

Pendant que je travaillais pour le roi François Ier, dans cette très-noble ville où je demeurai quatre années consécutives (récompensé par cette majesté d'une manière vraiment royale, puisque, non content d'avoir splendidement rémunéré mes travaux, il me fit don d'un château appelé le Petit-Nesle, et cela soit dit, non parce que je crois avoir jamais tant mérité, mais pour ne frustrer en rien l'œuvre insigne de ce vaillant prince), un jour que le roi était allé entendre vêpres dans la chapelle royale, il me fit dire par le grand Connétable d'avoir à me présenter devant lui après vêpres. J'allai ainsi dans ce lieu, où il me dit qu'il m'avait fait appeler pour me montrer quelques belles choses, et en avoir mon opinion, ainsi que sur certains camées antiques grands comme la paume de la main. Après avoir satisfait à sa demande de mon mieux, et avec toute la revérence qui lui était due, il me montra en dernier une coupe à boire sans pied, d'une raisonnable grandeur, exécutée en filigrane et ornée de légers feuillages qui allaient se jouant autour de divers compartiments dessinés avec art; mais ce qui la faisait paraître merveilleuse surtout, c'est qu'au milieu des feuillages et des compartiments, l'ingénieux artiste qui avait exécuté ce travail, avait percé des jours qui tous avaient été remplis d'émaux transparents de diverses couleurs, de sorte que, quand on mettait cette coupe au jour, tous les émaux transparents brillaient d'une telle sorte, que c'était une chose charmante à voir, et qu'il paraissait presque impossible qu'elle eût été conduite à une telle perfection. Au sujet du travail de cette coupe, le roi me demanda si je comprenais de quelle manière elle avait été exécutée, ajoutant qu'il voulait que je lui en parlasse minutieusement. Je répondis à ses paroles que je dirai spécialement les moyens qui avaient été employés pour cela, et que je vais rapporter ici.

Pour exécuter un pareil ouvrage, il faut faire d'abord une coupe de fer très-mince qui doit être un peu plus grande que celle que l'on veut avoir en filigrane, et lui donner à l'intérieur, avec un petit pinceau, une couche de terre fine; cette espèce de lut se fait avec un mélange de terre, de ciment et de tripoli bien pilé. On prend ensuite du fil bien étiré et assez gros, de manière à en faire, lorsqu'on l'écrase sur l'enclume avec le marteau, un petit ruban assez étroit, et mince comme une feuille de papier royal; il faut faire en sorte de le battre bien également, ensuite on le recuit, afin qu'il soit plus facile à manier avec les mollettes Cela fait, on commencera, suivant le dessin que l'on aura placé devant soi a disposer le fil aplati à l'intérieur de la coupe de fer en divers com-

partiments que l'on fixe sur le lut les uns après les autres avec de l'eau gommée, comme nous l'avons dit plus haut; et après que les premiers compartiments et profils sont placés, on doit exécuter le feuillage par ordre et suivant que l'indique le dessin, appliquant feuille par feuille de la façon que nous avons décrite. Quand tout l'ouvrage a été accommodé de la manière dont nous l'avons divisé, il faut avoir tout prêts les émaux de diverses couleurs bien pulvérisés et bien lavés; et, bien que le travail puisse se souder avant de placer l'émail (de la manière dont nous l'avons expliqué en parlant du travail des filigranes), cependant on peut le faire de l'une ou de l'autre manière, c'est-à-dire après ou avant la soudure. On prend donc l'émail que l'on applique avec soin dans les divers compartiments de l'œuvre et on le pose ensuite dans le fourneau pour faire couler l'émail. La première fois, il faut donner peu de feu; ensuite l'on recharge les émaux, et on leur donne un feu plus fort, regardant, pendant qu'ils coulent, si quelque partie du travail a besoin d'être encore rechargée d'émail. Ce soin pris, on soumet le tout à un feu aussi fort que les émaux et le filigrane peuvent le supporter, et tel que l'art le réclame, ce qui se fait facilement au moyen du lut qui défend les émaux et auquel ils ne s'attachent pas.

On égalise ensuite les émaux avec de l'eau et une pierre appelée *frassinelle*, et on les polit avec d'autres pierres. La dernière façon se donne avec le tripoli et une canne fendue en deux, comme nous l'avons dit en parlant des nielles.

Avec ce discours, je satisfis le désir qu'avait ce généreux roi de savoir comment avait été exécutée cette coupe. Je m'étendis devant Sa Majesté sur tous ces détails de l'art, parce qu'elle prenait toujours grand plaisir à entendre parler sur un semblable sujet. Autrement il n'eût pas été convenable de fatiguer de si nobles oreilles avec un aussi modeste discours, que j'ai voulu placer ici, comme je l'ai dit plus haut, parce qu'il rentre dans notre sujet.

Maintenant nous viendrons à traiter de l'art d'émailler.

CHAPITRE IV. *De l'art d'émailler sur or et sur argent, et de la nature de quelques émaux.*

Comme nous l'avons dit, l'art d'émailler a toujours été très-florissant à Florence, et les orfèvres de la France et des Pays-Bas, où il est bien

plus en usage, n'ont pas peu ajouté à la beauté de leurs travaux en ce genre par l'étude des ouvrages de nos artistes, où ils ont reconnu la véritable manière d'appliquer les émaux. Mais comme cette manière n'est pas facile à exécuter, il y en eut parmi eux qui tentèrent de travailler les émaux d'une façon plus expéditive, et, en s'y livrant avec soin, ils produisirent ainsi une infinité d'ouvrages, qui ont obtenu les louanges de ceux qui ont peu de connaissances en cet art.

Mais venons à parler de la véritable manière d'émailler. Nous disons qu'il faut prendre une plaque d'or ou d'argent, assez épaisse et de la forme dont on veut faire son travail, que l'on fixe sur un stuc composé de poix grecque et de brique pilée bien mélangées avec un peu de cire. Relativement à la cire, il faut faire attention à la saison dans laquelle on se trouve : pendant l'hiver, il faut en mettre davantage ; dans l'été, on en met moins. Ce stuc s'applique sur une planche grande ou petite, suivant la dimension de l'objet que l'on veut exécuter, et l'on y fixe la plaque de métal, après avoir fait chauffer. Cela fait, on trace avec un petit compas le contour du champ que doit occuper l'émail, et avec un marteau l'on abaisse adroitement cette partie juste de l'épaisseur que l'on juge à propos de donner à l'émail. La plaque ainsi préparée, on y dessine tout ce que l'on veut graver, figures, feuillage, ou animaux, que l'on exécute ensuite avec le plus grand soin, en se servant des burins et des ciselets. Ce travail doit être fait en relief d'une épaisseur égale à celle des deux feuilles de papier ordinaire, et champlevé avec des outils très-fins, surtout les profils. Les figures drapées et couvertes d'étoffes légères font très-bien par la quantité de plis qu'elles présentent. Il est aussi très-important, pour le charme et la beauté du travail, de couvrir les étoffes de petits dessins et de fleurs, comme celles que l'on voit sur les grosses étoffes et qui les font paraître damassées ; on prend ce soin non-seulement pour l'agrément que ces dessins ajoutent au travail lorsqu'il est émaillé, mais aussi pour que l'émail se fixe exactement au métal et ne s'en détache pas. La beauté de l'ouvrage dépend du soin que l'on apporte à la ciselure, et de sa netteté. Il faut aussi faire attention à ne pas la toucher avec le marteau ou le ciseau rond, croyant ajouter à la beauté du relief, parce que les émaux s'y appliqueraient moins bien ou viendraient bruts. Pendant que l'on champlève la plaque, on est obligé de frotter le travail avec un peu de charbon de bois de saule ou de coudrier, et de le polir doucement avec un peu de salive, afin que l'artiste puisse mieux voir ce qu'il fait ; car le brillant que donnent les petits fers ne permet pas d'en bien juger. Mais comme cette opération

salit et graisse le métal, il faut avoir soin, lorsque la ciselure est terminée, de le faire bouillir dans une cendrée de la même manière que nous l'avons enseigné pour les nielles. Avant d'en venir à parler de la manière d'émailler l'or et l'argent, qui demandent des soins différents, suivant la nature des émaux, comme, par exemple, l'émail rouge transparent que l'on ne peut appliquer sur l'argent, où il ne se fixe pas, nous dirons quelque chose des émaux en particulier.

Cet art fut en usage chez les anciens, mais il résulte des observations qui ont été faites qu'ils n'ont pas connu l'émail rouge transparent, dont la découverte est due à un orfévre qui s'occupait d'alchimie, et qui, un jour qu'il tentait de faire de l'or, trouva au fond de son creuset un morceau de verre rouge admirable à voir, qui fut classé par lui parmi les autres émaux. Cet émail est regardé avec raison comme le plus beau, par tous les orfèvres, c'est l'émail rouge par excellence. Il y a une sorte d'émail rouge non transparent, qui n'est pas d'une aussi belle couleur, mais qui s'applique sur l'argent, ce qu'on ne peut faire avec l'autre, ainsi que nous venons de le dire. Il me semble que cet émail rouge transparent, trouvé au milieu des métaux précieux pendant qu'on y cherchait l'or, soit seul digne de lui comme il est le seul métal auquel il s'associe volontiers. Il y a des émaux de toutes les couleurs, comme nous le dirons plus bas.

Retournant à l'art d'émailler, nous dirons que l'application des émaux n'est pas autre chose qu'une peinture ; il faut pour cela bien les pulvériser, ce qui est très-important ; les orfévres disent ordinairement : *Smalto sottile a niello grosso*. On les écrase donc en y ajoutant de l'eau dans une bassine d'acier bien trempé de forme ronde, et grande comme la paume de la main ; on se sert pour cela d'un marteau aussi d'acier d'une forme particulière. Quelques-uns ont l'habitude de les pulvériser à sec sur le porphyre ou le serpentin, mais l'expérience prouve qu'il est préférable et plus propre de se servir du bassinet. Ces sortes de vases se font à Milan. Lorsque l'émail est bien pilé, on fait écouler l'eau que l'on avait mise dans le vase, on place l'émail dans un vase de verre, et on le recouvre d'eau-forte, où il faut le laisser tremper pendant un demi-quart d'heure ; on le retire ensuite, et on le lave bien dans une petite bouteille avec beaucoup d'eau claire et fraîche, afin qu'il n'y reste aucune salissure. L'eau-forte sert à enlever tous les corps gras qui auraient pu s'y attacher, et l'eau le purge des parties terreuses. Après qu'ils ont été bien lavés, les émaux doivent être mis à part dans de petits vases de verre ou de terre vernissée. Il faut avoir soin de les conserver constamment dans l'eau ; si elle venait à manquer, ils se gâteraient aussitôt.

Maintenant, que l'orfévre qui désire que ses émaux soient beaux et

réussissent écoute bien : Qu'il prenne un morceau de papier très-propre, qu'il le mâche, ou, après l'avoir mis tremper, qu'il le rompe avec un marteau, et qu'il le lave bien, afin que toute l'eau en sorte ; il s'en servira en guise d'éponge, le mettant sur les émaux à mesure qu'ils sont placés sur le travail, parce que, plus ils s'appliqueront secs, plus l'ouvrage sera beau. Je ne veux pas laisser de donner encore un autre avis qui importe beaucoup à l'émailleur. Avant de se préparer à émailler, l'orfévre doit prendre une petite plaque d'or ou d'argent, et placer dessus, pour les essayer, tous les émaux qu'il doit employer, faisant sur la plaque, avec le ciselet, autant de petits creux qu'il a de sortes d'émaux. Cet essai sert à voir quels sont ceux qui coulent plus ou moins facilement, car il est très-nécessaire qu'ils coulent tous en même temps ; si l'un est lent à couler et l'autre prompt, ils se feront obstacle l'un à l'autre, et rien ne viendra parfaitement. Pour employer les émaux plus commodément, on se sert d'un outil appelé palette, que l'on fait avec de petites feuilles de cuivre mince que l'on découpe à l'imitation des doigts de la main, au nombre de cinq ou six au plus ; l'on prend ensuite un morceau de plomb fait en forme de poire, surmonté d'une tige en fer, sur laquelle on enfile les uns sur les autres tous les doigts de cuivre, après les avoir percés à l'une des extrémités. Lorsque l'on veut se servir de cette palette, on la place devant soi, et après avoir déployé les petites palettes de cuivre, on place sur chacune les émaux dont on doit se servir. Tous ces soins pris, l'on peut commencer à émailler le bas-relief, tenant toujours couverts et à l'abri de la poussière les petits vases où l'on conserve les émaux. Il faut alors, comme l'artiste qui peint, l'application de l'émail étant, comme nous l'avons dit, semblable à la peinture, et les émaux se liquéfiant au feu comme les couleurs avec l'huile ou l'eau, prendre les émaux avec une très-petite palette de cuivre et les étendre doucement et légèrement sur la ciselure, plaçant avec goût les émaux de diverses couleurs : il y en a de verts, d'incarnats, de rouges, de violets, de bruns, de bleus, de gris, de cape de moine, et tête de More. On y ajoute encore la couleur de l'aigue-marine, qui est très-belle et s'adapte parfaitement à l'or et à l'argent. Je ne compte pas ici les émaux blancs et bleu turquin, parce qu'ils ne se placent pas parmi les émaux transparents dont il est question ici.

La première couche d'émail que l'on donne doit toujours être très-légère ; elle prend le nom de première peau. Il faut la poser avec le plus grand soin et faire en sorte de mettre les diverses couleurs avec netteté, comme si l'on peignait en miniature, et que l'une ne dépasse pas l'autre. Ce travail parfaitement exécuté, on aura,

tout prêt, un fourneau rempli de charbons doux bien allumés. Je parlerai des charbons autre part, montrant parmi les différentes sortes qui s'en font, et quel est le meilleur. Le feu doit être proportionné à l'ouvrage qui lui est soumis; et lorsqu'il sera parvenu au degré voulu, on placera la plaque émaillée sur une tablette de fer assez large pour que l'on puisse facilement la prendre avec des pinces, après qu'elle y aura été placée, et, à l'aide de ces pinces, on l'approchera de la bouche du fourneau, la tenant assez près pour qu'elle s'échauffe peu à peu; et lorsqu'elle le sera suffisamment, on la placera dans le fourneau au milieu, observant très-attentivement l'instant où l'émail commence à bouger. Il ne faut pas le laisser couler entièrement, mais le sortir hors du fourneau et l'en retirer peu à peu, afin qu'il ne se refroidisse pas tout d'un coup. Ensuite, lorsque l'émail sera froid, on lui donnera la seconde couche de la même façon que l'on a donné la première, et on le remettra dans le fourneau. Il faut alors lui donner un feu un peu plus fort, et le retirer de nouveau lorsqu'il commencera à fondre, comme nous l'avons dit plus haut. Si l'on voit que l'émail a besoin d'être un peu plus chargé à quelques-unes de ses extrémités, il faut y suppléer avec prudence. Nous avons dit qu'il était difficile de l'enseigner.

Il faut avoir soin de donner toujours un feu nouveau à l'ouvrage, c'est-à-dire que le charbon du fourneau doit être renouvelé chaque fois; et lorsqu'il est allumé à point, alors on donne le feu au travail avec sécurité, tel cependant que le comportent l'émail et l'or; ensuite on le retire vivement hors du fourneau, et on le refroidit aussitôt en soufflant dessus avec un petit soufflet. On opère ainsi seulement pour les ouvrages où il se trouve de l'émail rouge, parce qu'il a cette propriété, qu'outre qu'il fond comme les autres émaux, lorsqu'il passe au dernier feu, de rouge il devient jaune, et si jaune, qu'on ne le discerne pas de l'or : cet effet est appelé par les orfévres, *ouvrir*. Cependant, lorsqu'il est froid, on doit le prendre avec les mollettes et le remettre dans le fourneau à un feu très-faible, contrairement au second feu, qui doit être vif, et là on le verra peu à peu reprendre sa couleur rouge; il faut avoir soin alors de le retirer vivement du feu, lorsque la couleur aura atteint la nuance que l'on désire, et de le refroidir encore avec le petit soufflet; plus de feu foncerait la couleur qui deviendrait presque noire. Cela fait, avec les pierres dites frassinelles, dont nous avons parlé plus haut, on diminue l'émail jusqu'à ce qu'on le voie suffisamment transparent, ensuite on achève de le polir avec le tripoli.

Cette manière d'émailler, qui s'appelle *polir à la main*, est la plus belle et la plus sûre. L'autre poli s'obtient ainsi. L'émail, après avoir

été découvert avec la pierre frassinelle, aminci et bien lavé dans l'eau fraîche, jusqu'à ce qu'il soit très-net, se remet sur la plaque de fer, et après avoir préparé le fourneau avec du charbon nouveau, on le remet peu à peu dedans, toujours pour qu'il ne prenne pas la chaleur tout d'un coup, et on le laisse dans le fourneau jusqu'à ce qu'on voie tous les émaux se fondre et devenir très-pâles. C'est ainsi que se pratique la seconde manière de polir les émaux; elle s'exécute plus rapidement que la première. Mais comme tous les émaux se retirent plus ou moins, suivant leur nature, de cette manière l'œuvre vient moins unie que lorsqu'elle est polie à la main. Il faut faire attention encore que les ouvrages où il n'y a pas d'émail rouge (nous avons dit qu'il ne s'appliquait pas sur l'argent), lorsqu'on les retire du fourneau, doivent en être éloignés peu à peu et avec lenteur, afin que les émaux se refroidissent d'eux-mêmes, et non vivement, comme on le fait quand parmi eux se trouve l'émail rouge.

On a l'habitude encore d'émailler les pendants et autres objets divers, dans lesquels on ne fait pas usage de la pierre frassinelle, parce qu'il arrive, dans ces occasions, d'émailler certaines choses en relief, comme des feuilles, des fruits, des petits animaux, des mascarons, etc., qui s'émaillent avec des émaux très-finement pilés et lavés. Il faut beaucoup de temps pour poser l'émail sur ces petits détails en relief, et il sèche souvent assez vite pour tomber à terre lorsque l'on retourne la pièce. Pour parer à un tel désordre, il faut prendre des pepins de poires, choisissant les plus gros, et les mettre tremper dans un vase de verre avec un peu d'eau. Si l'on veut émailler le matin, il suffit de les mettre le soir. Ensuite, lorsque l'on veut opérer après avoir mis les émaux sur la palette, avant de commencer à les poser sur le travail, on doit prendre une seule goutte de cette eau de pepins de poires et la poser sur chacun des émaux qui sont sur la palette, après on les applique sur l'objet que l'on veut émailler. Cette eau de pepins forme une espèce de colle qui tient si bien, que les émaux ne tombent jamais : aucune autre sorte de colle ne ferait le même effet. Dans le reste, il faut se servir des moyens dont nous venons de parler, il n'y en a pas d'autres à observer pour émailler l'or et l'argent.

Mais avant de mettre fin à notre discours pour ne pas ravir aux artistes étrangers qui ont excellé dans cet art à l'égal de ceux de ma patrie, dont j'ai parlé d'abord, les louanges qu'ils méritent, nous mentionnerons ici *Caradosso*, Milanais, qui fut habile dans l'art d'émailler. Mais, comme nous allons avoir bientôt l'occasion de parler de ses ouvrages, nous passerons à expédier d'autres arts.

CHAPITRE V. *De l'art de la ciselure, et des différentes manières de travailler l'or et l'argent.*

Tout ce qui s'appelle, parmi les orfévres, travail de *minuteria*, s'exécute au ciseau. Ces minuteries sont les anneaux, les pendants, les bracelets, et certaines médailles repoussées en or très-mince, qui se portent aux barrettes et dans les cheveux ; on exécute sur ces médailles des figurines en bas-relief et en ronde bosse.

Parmi tant d'orfévres que j'ai connus, aucun, à mon avis, n'a surpassé dans cet art, Caradosso de Milan, dont nous avons fait mention tout à l'heure, qui produisit des choses admirables du temps des papes Léon X, Adrien VI et Clément VII. Ce savant artiste, outre son génie, était doué d'une amabilité et d'une bonté singulières ; mais comme il apportait à ses ouvrages une grande application et un soin extrême, il ne les avait jamais terminés assez promptement au gré de ceux qui les lui commandaient. Ajoutez à cela qu'amoureux de son art et désireux de gloire, il savait qu'elle ne peut s'acquérir par l'exécution d'un grand nombre d'ouvrages, et qu'il est difficile de joindre la perfection à la rapidité. C'est cette louable habitude qui lui valut le surnom de Caradosso. Un seigneur espagnol, à qui il faisait attendre depuis longtemps une médaille qu'il lui avait commandée, le fit appeler un jour devant lui, et, fort irrité, lui dit : *Senor Caraduosso, porque no m'acabais mi medalla.* Cette parole de *Caraduosso*, répétée souvent par ce gentilhomme, resta dans son esprit, et lorsqu'il fut de retour dans sa boutique, racontant à ses garçons, par manière de plaisanterie, la scène qui venait d'avoir lieu, il voulut qu'ils ne l'appelassent plus désormais que Caradosso ; mais lorsque ce surnom fut divulgué et qu'on lui eut dit la signification des paroles espagnoles qui cadraient assez bien avec son visage d'Esope, il ne voulut plus en entendre parler, et il se fâchait quand on ne l'appelait pas par son vrai nom (1).

Mais revenons à notre sujet. Il y a deux manières d'exécuter les médailles d'or au ciseau, l'une difficile, l'autre plus facile. La première est celle que suivait Caradosso, la seconde m'est particulière. Nous parlerons néanmoins de toutes les deux, et nous commencerons par les procédés employés par Caradosso.

Cet industrieux artiste avait l'habitude de faire d'abord un petit modèle de cire travaillé avec soin, d'une grandeur égale à l'œuvre qu'il

(1) Ambrogio Foppa.

voulait exécuter; ensuite, après en avoir rempli les creux avec de la terre, il le moulait et le jetait en bronze. Il préparait ensuite une plaque d'or un peu plus large que le modèle, épaisse vers le milieu, sans cependant qu'elle le fût assez pour l'empêcher de la plier à sa fantaisie. Après l'avoir passée au feu et rendue un peu concave, il la plaçait sur le petit modèle de bronze, et, avec certains petits ciseaux de bois de bouleau et de cornouiller, il lui faisait prendre peu à peu la forme des figurines du modèle. Comme il est essentiel surtout que la plaque d'or ne se rompe pas, il la frappait avec adresse tantôt au droit et tantôt au revers avec divers ciseaux, faisant toujours en sorte que l'or s'étendît et se répartît également; car s'il est plus épais dans quelques endroits que dans d'autres, il est difficile que l'œuvre réussisse convenablement. Ces soins étaient exquis chez Caradosso, et je n'ai jamais vu personne qui ait reparti l'or de la plaque plus également. Après avoir amené la médaille à cette hauteur de relief qu'il désirait obtenir, il commençait à resserrer le métal avec soin entre les jambes, sous les bras et derrière la tête des figurines de sa médaille; et lorsque les deux parties de l'or se touchaient, il taillait le champ qui restait sous toutes les parties qui devaient se trouver séparées du champ, et il les superposait proprement.

Caradosso se servait pour ces sortes de travaux d'or très-pur à 22 carats au moins; trop près de 23 carats, l'or est un peu doux à travailler, et s'il est à moins de 22 1/2, il devient dur et difficile à souder. Lorsqu'il avait amené son ouvrage au point où nous l'avons laissé, il commençait à le souder suivant la première manière, qui s'appelle souder à chaud; elle s'exécute ainsi.

Pour des travaux de ce genre, on prend gros comme une noix de vert-de-gris vierge (il importe qu'il n'ait pas servi à autre chose), que l'on mêle avec un sixième de sel ammoniac et à autant de borax. Après avoir pilé toutes ces choses ensemble, on les détrempe avec un peu d'eau pure dans une petite écuelle de terre vernissée. Lorsque ce mélange de vert-de-gris pilé avait la consistance de la couleur avec laquelle on peint, Caradosso en prenait avec un brin de paille, l'étendait assez épais sur les jointures des différentes parties de son œuvre, et jetait par-dessus un peu de borax bien pulvérisé. Il allumait ensuite un feu de charbons neufs, et plaçait son ouvrage dessus, ayant soin de faire converger les bouts enflammés vers la partie qu'il voulait souder, car l'extrémité des charbons dégage toujours un peu d'air. Cela fait, il plaçait sur l'ouvrage quelques charbons en guise de gril, ayant soin toutefois qu'ils ne le touchent pas.

Pendant cette opération, il veillait sur le moment où la médaille devenait rouge comme les charbons, et alors, avec un petit soufflet, il rabattait la flamme de manière à ce qu'elle se repliât sur le travail placé dans le feu; car lorsque le courant d'air est trop fort, les flammes, poussées vivement dehors, peuvent faire fondre l'or et gâter tout l'ouvrage; aussi y apportait-il une grande attention. Lorsqu'il voyait briller et bouger la première peau de l'or, il prenait une petite brosse trempée dans l'eau et en aspergeait le travail qui, de cette façon, sortait du feu parfaitement rejoint, sans laisser de traces visibles. Soudé ainsi une première fois au feu ou plutôt cicatrisé; car cette opération, qui est plutôt une réduction de l'œuvre en une seule pièce, opérée par la vertu du vert-de-gris mêlée au borax et au sel ammoniac, qui a la puissance d'émouvoir seulement la superficie du métal, ne saurait être assimilée à la soudure, Caradosso le plaçait dans du vinaigre blanc très-fort, auquel il ajoutait du sel et l'y laissait pendant toute une nuit. Le matin l'œuvre se trouvait blanchie et nette de tout borax. Il remplissait alors de stuc le revers de la médaille pour pouvoir la ciseler; ce stuc est un mélange de poix grecque, de cire jaune et de brique pilée; c'est le seul dont on doive se servir pour ces sortes d'ouvrages que l'on termine au ciseau.

Ces soins pris, il procédait à la ciselure. Il faut avoir devant soi un grand nombre de ciseaux de différentes sortes, depuis les plus petits jusqu'à ceux d'une certaine grosseur. Ces ciseaux, qui n'ont aucun taillant, ne doivent servir qu'à refouler le métal, et non à l'enlever. Je ne m'étendrai pas davantage sur une chose aussi connue, j'avertis cependant qu'en exécutant un pareil travail, il arrive nécessairement que la plaque de métal éclate en quelques endroits et qu'il s'y forme souvent de petits trous. On ne doit pas réparer ces accidents avec le mélange de vert-de-gris dont nous venons de parler, mais avec une sorte de soudure que l'on compose ainsi : on prend six carats d'or fin, un carat et demi d'argent fin et autant de cuivre; après avoir fait fondre l'or, on y ajoute le cuivre et l'argent. Cette composition est appelée *alliage* par les orfévres. Il faut souder avec les trous et les éclats qui se font pendant la ciselure, et observer toutes les fois que l'on a quelque soudure nouvelle à faire, de mettre sur les parties réparées précédemment un peu de cet alliage, afin que la dernière soudure que l'on exécute ne fasse pas couler la première. Après chacune de ces opérations, il faut remettre l'ouvrage dans le stuc et le ciseler patiemment et avec soin jusqu'à ce qu'il soit entièrement terminé.

Cette méthode est la seule que suivait *Caradosso* dans les travaux de ciselure, et je confesse librement l'avoir apprise de lui; je ne m'en dé-

fends pas, au contraire, obligé et reconnaissant, je lui en ai toujours rendu des grâces infinies. Aucun vice n'est plus odieux que l'ingratitude, et je ne voudrais pas en cela ressembler à tant d'autres qui n'ont pas plutôt reçu un bienfait, qu'ils cherchent à outrager et accabler méchamment celui qui leur a rendu service, au lieu de lui en témoigner leur reconnaissance. Bien que je veuille maintenant enseigner un moyen d'exécuter de semblables travaux plus faciles que celui qu'employait Caradosso, il n'entre nullement dans ma pensée d'obscurcir en rien la réputation de cet artiste que je reconnais comme mon maître dans cet art. Il est toujours facile d'ajouter aux choses faites, et il en aura été ainsi de certaines parties de l'art d'exécuter les médailles, que l'observation m'a conduit à modifier.

Je dirai donc qu'après avoir fait le modèle en cire et arrêté la composition de la médaille, la plaque d'or préparée comme nous l'avons enseigné plus haut, c'est-à-dire un peu plus épaisse au milieu que sur les bords, il faut peu à peu, en repoussant le métal avec les gros ciseaux, faire d'abord une esquisse de la composition telle que l'indique le modèle. En opérant de cette manière, il ne sera pas nécessaire de le fondre en bronze, comme avait l'habitude de le faire Carodosso, et le temps qu'il y employait aura servi à avancer le travail ; en outre, on ne sera pas obligé non plus, en raison des salissures que le bronze laisse à la plaque d'or, de la polir avec la poudre de verre chaque fois que l'on veut la recuire. Cette poudre de verre est très-utile et très-nécessaire pour enlever toutes les mauvaises fumées que le bronze communique à l'or. En se gouvernant ainsi, l'artiste évitera tous ces empêchements et pourra toujours passer son travail au feu sans être obligé de le polir. Mais comme il se présente à mon esprit certains travaux que j'exécutai de cette manière, je ne puis pas honnêtement me manquer à moi-même en les passant sous silence, outre qu'en racontant brièvement la méthode que j'ai suivie pour les exécuter, je pourrai, comme je le crois, démontrer plus clairement mon intention au lecteur.

Il m'arriva de faire pour un gentilhomme Siennois, Girolamo Marietta, une médaille d'or sur laquelle j'avais représenté Hercule terrassant un lion et lui déchirant la gueule. Ces figurines, en ronde bosse, étaient presque entièrement détachées du champ de la médaille, et c'est tout au plus si l'on apercevait le point où les têtes y touchaient encore, tant l'attache en était petite. Cette médaille fut entièrement exécutée au marteau, sans fondre d'abord le modèle en bronze, et, comme nous venons de le dire en frappant tantôt au droit et tantôt au revers, jusqu'à ce qu'elle soit entièrement terminée, avec une patience et un soin qui

mérita, et ceci, je le dis avec orgueil, que l'admirable *Michelagnolo Buonarroti* prît la peine de venir la voir jusque dans la chambre où je travaillais, comme le savent beaucoup d'artistes qui s'y trouvaient. — Ceci arriva à Florence dans l'année 1528. — Cet homme étonnant, après avoir vu mon travail, le loua en ces termes, que je rapporte ici, bien que je ne veuille pas faire de son approbation une espèce de marchandise et m'en glorifier comme ont l'habitude de le faire certains artistes d'une ambition effrénée, qui mêlent toujours à chacun de leurs discours les opinions de ce grand homme sur leurs propres travaux, ayant toujours fait profession d'être plutôt que de paraître. — Après avoir observé d'un œil intelligent les contours, le modelé des muscles et l'attitude de ces figurines, il dit : *Si ce petit ouvrage, terminé avec un soin si exquis, était exécuté sur une grande échelle en marbre ou en bronze, ce serait assurément une chose merveilleuse ; et, à mon avis, je ne crois pas que les orfèvres de l'antiquité aient pu achever leurs travaux avec plus de perfection que l'on en remarque dans celui-ci.* Ces paroles m'excitèrent tellement au travail, que je résolus de faire de grandes figures, et je m'y déterminai d'autant plus fermement, qu'il me fut dit peu après que Michel-Ange avait laissé entendre qu'un homme capable de conduire un petit ouvrage à un tel degré de perfection ne saurait l'exécuter en grand. Je le fis, non pour m'élever contre l'opinion d'un tel homme, mais pour vaincre par l'étude et la pratique les obstacles qui auraient pu m'empêcher de suivre, dans les ouvrages de marbre et de bronze, la véritable et grande manière que l'on recherche dans les œuvres d'art. — Dès ce moment, je me mis donc à sculpter et à faire de grands ouvrages de marbre et de bronze, comme je le dirai en son lieu.

Mais pour retourner au point d'où je suis parti, Federigo Ginori, gentilhomme Florentin, et grand amateur des arts, ayant vu cette médaille, voulut que j'en fisse une pour lui. Ce jeune homme, d'une âme vraiment noble, avait placé son amour chez une dame d'un rang élevé, et il voulut exprimer sa secrète pensée par un Atlas soutenant le ciel sur ses épaules, comme le figurent les poëtes, et il indiqua le sens de la composition par cette devise : SUMMA TULISSE JUVAT. Ce qu'ayant compris, je me mis à seconder sa pensée avec enthousiasme.

J'exécutai d'abord un petit modèle de cire que j'étudiai avec soin, ensuite je résolus de faire le champ de la médaille en lapis-lazuli et de figurer le ciel placé sur les épaules de l'Atlas par un globe de cristal, sur lequel je gravai un zodiaque et d'autres figures célestes (1). Après cela, je pré-

(1) Le dessin du zodiaque, exécuté à la plume par Cellini, que l'on trouve

parai la plaque d'or, et, petit à petit, je commençai à repousser avec patience la figure de l'Atlas, tenant devant moi une petite enclume ronde sur laquelle je travaillais, tirant peu à peu l'or du champ que je conduisais dans les bras et les jambes de la figurine, faisant en sorte de le maintenir partout d'une égale épaisseur. Je la terminai presque entièrement en continuant de travailler ainsi. Cette manière d'opérer s'appelle relever en bosse (*lavorare in tondo*) parce qu'il n'y a rien sous le champ, comme lorsque l'on place le travail dans le stuc. Lorsque je l'eus amené à ce point, je le remplis de stuc et je le terminai avec le ciseau. Ensuite je commençai peu à peu à le détacher du champ d'or. Cette opération est fort difficile à exprimer avec des paroles, cependant je chercherai à la faire comprendre du mieux qu'il me sera possible. J'ai dit de quelle manière on faisait joindre le métal sous les bras et les jambes des figures lorsqu'on doit les laisser sur le champ d'or de la médaille ; mais de cette nouvelle façon d'opérer, comme l'on doit les séparer de ce champ, l'artiste, en les exécutant sur l'enclume avec la panne d'un très-petit marteau, doit faire en sorte qu'elles ressortent davantage et semblent un peu gonflées et en saillie. Lorsque la figurine doit rester fixée au champ d'or, il ne faut pas qu'elle paraisse ainsi, il faut au contraire avoir bien soin que le champ sur lequel on l'exécute soit toujours de niveau ; mais comme ici il ne doit pas servir, on peut le faire gonfler et le tordre dans les endroits où cela est nécessaire.

Lorsque l'on verra qu'il reste suffisamment d'or pour qu'en le joignant, on forme le dos de la figurine, on la séparera du reste du champ, et en rapprochant peu à peu les parties, on pourra les souder et leur donner la dernière main sans remettre davantage le travail dans le stuc ; car l'artiste ayant opéré avec soin, il ne doit rester aucune ouverture par où il puisse entrer. L'Atlas fut donc parfaitement achevé de cette manière ; je soudai aux parties de la figure qui devaient toucher le lapis-lazuli que j'avais choisi pour champ à ma médaille, de petites queues d'or assez fortes, et après avoir fait percer la pierre, je l'y fixai très-solidement. Ensuite je posai sur les épaules de la figurine le petit globe de cristal qui devait figurer le ciel, et sur lequel j'avais gravé un zodiaque et d'autres figures célestes, comme je l'ai dit plus haut ; les mains élevées de l'Atlas servaient à le soutenir. La médaille fut terminée par un petit cadre d'or, couvert de feuilles, de fleurs et d'autres agréments, dans lequel elle fut placée, et je la livrai ainsi à ce gentilhomme, qui en témoigna une extrême satisfaction. Peu après, à sa mort, car il mourut

au n° du catalogue de la collection du prince de Ligne, par A. Bartsch, est probablement une étude pour cette médaille.

jeune, il la légua à l'excellent poëte *Luigi Alamanni*, son intime ami, qui, après le siége de Florence, passant en France au service du roi François Ier, l'offrit à ce monarque, la jugeant digne d'un tel prince. Cette médaille, qui plut beaucoup au roi, fit qu'il daigna demander à Alamanni le nom de son auteur, et qu'après un certain espace de temps, il m'appela à son service.

Le bouton de chape que je fis pour le pape Clément VII, rentrant également dans le genre de travaux dont nous venons de nous occuper, je donnerai en partie les moyens que j'employai pour l'exécuter. Ce bouton, de forme ronde, large comme la paume de la main, était destiné à attacher le manteau du pape. Il présentait, en raison de sa dimension de grandes difficultés d'exécution ; dans les ouvrages très-petits la matière obéit plus facilement à la main, et ici la difficulté était encore augmentée par certaines pierreries que l'on devait monter dans les compartiments de l'œuvre. Il y avait parmi elles un diamant assez grand, qui avait été acheté trente-six mille écus. Sur cette noble pierre je plaçai, dans une attitude pleine de grandeur et de dignité, Dieu le père, assis et donnant la bénédiction. La tête et les bras étaient en ronde bosse, le reste était appliqué au champ du bouton.

Autour de la figure principale je disposai plusieurs groupes de petits anges, les uns se repliaient et se perdaient dans les bords de son manteau ; les autres étaient entremêlés avec art parmi les joyaux qui devaient orner le bouton. Quelques-uns de ces enfants étaient en ronde bosse, d'autres en demi et en bas-relief, suivant la distance où je voulais les faire paraître, me servant en cela des règles du dessin et de la perspective.

Le modèle fait d'une grandeur égale à celle que devait avoir l'œuvre, je préparai une plaque d'or plus large d'un doigt tout autour, et je la relevai au centre, en la frappant à l'intérieur sur une petite enclume avec la panne du marteau. De cette manière, j'obtins un relief assez fort, et là où je le voyais trop élevé, je le frappai avec les ciselets tantôt au droit, tantôt au revers, jusqu'à ce que la principale figure, qui était Dieu le père, commençât à prendre une forme convenable ; peu à peu, tantôt avec une sorte de ciseau, tantôt avec une autre, avec patience et amour, je rendis l'or obéissant, et en quelques jours le relief de ma figure principale fut exécutée presque entièrement.

Pendant que j'allais ainsi poursuivant mon œuvre, il arriva que quelques envieux de l'art dirent à certaines personnes qui approchaient du pape que je ne me tirerais pas avec honneur de ce travail, parce que je l'exécutais d'une manière très-différente de celle de Caradosso, plus

dangereuse et bien moins belle. Ils firent tant, que le pape, m'envoyant chercher, me demanda doucement si, depuis que je lui avais fait montré le modèle de cire, j'avais fait autre chose ; — je lui fis voir, à son grand contentement, tout ce que j'avais fait jusqu'alors ; et il daigna dire, en se retournant vers un grand nombre de seigneurs qui se trouvaient là, les mêmes peut-être qui m'avaient rendu ce mauvais office, que j'avais énormément amélioré le modèle de cire que je lui avais présenté. Sa Sainteté me demanda ensuite comment je ferais pour repousser en dehors de la plaque, sans gâter ce que j'avais déjà fait, les petits anges que l'on voyait dans le modèle. Je lui répondis que, de la même manière que j'avais repoussé Dieu le père, je repousserais les petits anges, c'est-à-dire en relevant peu à peu la plaque d'or avec les ciselets, en la frappant d'un côté et de l'autre jusqu'à ce que je sois arrivé à distribuer l'or où il était nécessaire, parce que quelques-uns des enfants étant d'un très-grand relief, il importait de les relever tout d'abord à la hauteur qu'ils devaient avoir comme je l'avais fait pour la figure principale ; mais que, pour ce qui était des autres, d'un moindre relief, ils ne présentaient pas d'aussi grands obstacles, ajoutant que la plus grande difficulté dans de semblables travaux était de maintenir partout l'or d'une égale épaisseur.

Sa Sainteté me demanda encore pourquoi je ne suivais pas la méthode employée par Caradosso pour l'exécution de semblables objets ; et je lui répondis que, cet artiste faisant d'abord un modèle de bronze avant de commencer le travail de l'œuvre, cette manière me semblait demander beaucoup plus de temps et apporter de grandes difficultés. Qu'en opérant ainsi, on était obligé de rapiécer et de ressouder très-souvent différentes parties du travail, et de le soumettre à tous les périls que peut entraîner le feu pendant la soudure. Au lieu que, par le moyen que j'employais, il n'était nullement besoin de toutes ces précautions, et que je m'en débarrasserais bien plus facilement et en moins de temps. Ayant ainsi laissé Sa Sainteté satisfaite, je m'en allai, et, retournant travailler à mon œuvre, je commençai à relever avec les ciselets les petits anges qui étaient au nombre de quinze ; je les achevai sans avoir aucune rupture à souder.

Après avoir réparti convenablement l'or derrière la tête et entre les bras et les jambes des figurines, je commençai à les séparer du champ et à le rejoindre séparément des choses que j'en avais détachées ; et, cela fait adroitement, je commençai à souder suivant la manière que nous avons enseignée plus haut, c'est-à-dire en abaissant la soudure d'alliage. Il est bien vrai que lorsqu'il arrive d'exécuter des pièces de cette dimension, l'orfévre doit avoir soin de les mettre au feu le moins possible, et cela

afin qu'elles soient moins barbouillées de soudure, car si l'on doit émailler les pièces, elle est un obstacle à la réussite des émaux. Par cette raison, après avoir préparé et mis en ordre toutes les ruptures et les parties que l'on rejoint ensemble, c'est-à-dire la tête, les jambes et les bras des figurines, je soudai la pièce en une seule fois, et de cette façon, en quatre feux, je parvins à opérer toutes les soudures; après les avoir nettoyées avec soin, surtout celle du champ, lorsque je le vis net et d'une épaisseur égale, je mis l'œuvre dans le stuc et je continuai de le travailler avec les ciselets.

Nous avons dit qu'outre les petits anges en haut et en bas-relief qui se trouvaient dans le champ, il devait s'en trouver d'autres simplement profilés. Je les exécutai tous avec un ciseau assez gros, et, sortant la pièce du stuc après l'avoir fait recuire au feu, je l'y replaçai, noyant toutes les figures dans ce mélange, de manière à pouvoir travailler sur le revers de la plaque d'or. Pour cette opération, je composai un stuc plus tendre qu'à l'ordinaire, et je repoussai les figurines que j'avais profilées en leur donnant plus ou moins de relief. Cela fait, je retirai l'ouvrage du stuc tendre où je l'avais placé, et je le remis du côté droit dans la composition plus dure dont on se sert habituellement, et avec les ciseaux je le conduisis au plus haut point de perfection possible.

Nous avons dit que ce bouton devait être orné de plusieurs pierres précieuses; pour cela je fis un fond à l'ouvrage qui s'attachait à la chape papale au moyen d'un pivot. Ce fond était orné de mascarons, de coquillages et de tous les ornements qui pouvaient apporter un plus grand charme à mon œuvre. Il était attaché avec des vis qui le maintenaient fortement, et l'on ne découvrait pas comment il avait été soudé. Ensuite j'émaillais la pièce en divers endroits, surtout dans l'ornement dont elle était entourée, et je lui donnai la dernière main de cette manière: pour enlever sur les parties nues des figurines la trace des ciselets, des burins et des petites limes, dont on fait usage dans ces sortes de travaux, on se sert de certaines pointes de pierre, taillées en forme de ciseau. Il faut en avoir quatre ou cinq de différentes grosseurs, comme nous l'avons dit pour les ciseaux. Ces pierres, que l'on appelle *frassinelle*, s'emploient avec un peu de ponce bien pilée, et avec leurs pointes on va unissant et polissant les parties nues des figurines, car rien n'importe plus que de faire disparaître par un poli égal la trace des fers dont on s'est servi. Pour terminer les étoffes et les draperies, on a l'habitude de prendre un fer très-fin et fortement trempé, que l'on rompt en deux parties. La partie rompue présente un grain très-serré, et l'on s'en sert pour frapper légèrement sur les draperies avec un marteau du poids de

deux écus environ, ou un peu moins. Cette opération s'appelle parmi les orfévres *camociare*. Pour figurer les étoffes plus épaisses, on doit prendre un fer pointu sans le rompre, comme celui à *camociare*, que l'on frappe sur les draperies qui en paraîtront plus grossières. Cela s'appelle *granire*. Pour distinguer les champs, on se sert d'une échoppe fine et bien aiguisée, avec laquelle on les égratigne en travers, autrement ils ne paraîtraient pas bien. Cela s'appelle *sgraffiare*.

Tous ces soins pris, on place l'ouvrage dans un vase de terre vernissée, et l'on fait uriner dessus les petits enfants : leur urine est plus chaude et plus pure que celle de l'homme; après cela il faut le colorier. Cette couleur s'obtient avec du vert-de-gris et du sel ammoniac que l'on mêle en parties égales et auxquels on ajoute un vingtième de sel de nitre très-pur pareil à celui dont on se sert pour fabriquer la poudre. L'on mêle le tout ensemble, mais il faut bien faire attention de n'opérer ce mélange ni sur le cuivre, ni sur le fer, mais sur une pierre de porphyre ou sur toute autre pierre que l'on pourra se procurer, bien que la pierre de porphyre soit la meilleure. Lorsque ce mélange est bien pulvérisé, on le détrempe dans un vase de terre vernissé avec du vinaigre blanc, et on en fait une espèce de sauce ni trop liquide ni trop ferme, dont on barbouille bien tout l'ouvrage avec un pinceau de soie de porc, ayant soin d'en poser également sur toutes les parties de l'épaisseur d'une lame de couteau environ. L'œuvre ainsi couverte, on la met sur un lit de charbons à moitié consumés, que l'on aplanit avec les mollettes, jusqu'à ce qu'elle puisse s'y placer. Il faut prendre alors avec les pinces quelques charbons bien allumés, avec lesquels on aide le vert-de-gris à s'enflammer également dans les endroits où il se trouve un peu plus épais, car il est bon d'être averti que ce mélange doit brûler également sans trop tarder, et qu'il y a une grande différence entre le faire brûler et le faire sécher sur le travail. Dans ce dernier cas, l'œuvre ne prend pas une belle couleur, et il est difficile ensuite de le nettoyer avec la brosse. Lorsque l'enduit aura brûlé également l'œuvre ainsi séchée et chaude, on le placera sur une pierre ou sur une table de bois, et on le recouvrira avec une écuelle, le laissant ainsi jusqu'à ce qu'il soit refroidi. On le met alors dans un bassin verni, on le recouvre entièrement avec l'urine d'enfant, dont nous avons parlé plus haut, et on le nettoie avec la brosse. Ces dernières précautions ne se prennent que lorsque la pièce est émaillée; lorsqu'elle ne l'est pas, on peut immédiatement la placer chaude et sortant du feu dans le bain d'urine, et la terminer ainsi.

Tous ces soins sont ceux que je pris pour l'œuvre qui nous occupe; et

lorsque j'en fus venu à fixer les pierres à la place qu'elles devaient occuper, je le fis adroitement au moyen de vis avec lesquelles elles furent attachées au fond aussi solidement que si elles y eussent été soudées. J'avertirai encore ici l'orfévre que lorsqu'il doit fixer des pierreries grandes ou petites dans de semblables travaux, il faut qu'il les dispose avec art et les approprie à sa composition. Souvent, lorsque l'artiste doit orner son travail d'une pierre importante et d'un volume disproportionné à celui des figurines qui le composent, il se croit dispensé de ce soin par la nécessité qu'apporte avec elle la grandeur de la pierre, comme cela est arrivé au sujet de ce bouton de chape, c'est une erreur. Le pape avait résolu d'y faire représenter Dieu le père, et il y eut beaucoup d'orfévres qui, dans les modèles qui leur avaient été demandés, placèrent le grand diamant juste sur la poitrine de cette figurine ; comme ils ne pouvaient la faire grande à proportion, cela n'avait aucune grâce. Le pape s'aperçut bien de ce défaut. Après qu'il eut examiné quelques-uns des modèles qui lui étaient présentés, j'étais resté le dernier à lui faire voir le mien ; pendant qu'il disait à ces maîtres qu'il aurait désiré que la pierre fût disposée autrement, et qu'ils répliquaient, eux, que cela n'aurait pû se faire que très-difficilement, il me fit signe de m'approcher et de lui montrer mon projet ; lorsqu'il vit que j'avais placé le diamant en guise d'un escabeau sur lequel le Père-Eternel était assis, cette disposition lui plut tant, ainsi que le modèle, qu'il me fit donner l'ouvrage sur-le-champ. C'est pourquoi l'orfévre doit faire attention, lorsqu'il aura à monter de semblables pierres, de toujours les placer avec art et sans disproportion choquante.

Il y a encore une autre belle façon de travailler les feuilles d'or, qui consiste à en faire des figurines d'une demi-brasse de hauteur, ou moins, suivant l'occasion. Comme nous l'avons fait jusqu'ici, nous démontrerons par voie d'exemple comment elles s'exécutent. A l'époque où je travaillais à Rome, les cardinaux avaient presque tous la pieuse habitude d'avoir, dans leur cabinet d'étude, l'image de Jésus-Christ crucifié, d'un peu plus d'une palme de hauteur. Les premiers qui se firent ainsi furent exécutés en or et d'un très-bon dessin par Caradosso ; ils lui étaient payés cent écus d'or chacun.

Nous parlerons d'abord, comme nous l'avons fait pour les médailles d'or, de la méthode suivie par Caradosso pour faire ces crucifix, et de celle dont je me suis servi plus tard, que j'estime plus facile et plus certaine par des raisons que je dirai. Après que cet artiste avait fait son modèle de cire d'une grandeur égale à celle qu'il voulait donner à la figurine d'or, observant de l'exécuter les jambes détachées,

c'est-à-dire non superposées, comme on a l'habitude de les faire aux crucifix, il le coulait en bronze comme les médailles. Ensuite préparant une plaque d'or de forme triangulaire, de deux grands doigts plus larges que le modèle, de chaque côté, il la plaçait sur le crucifix de bronze, et, avec certains petits marteaux de bois assez longs, il la frappait jusqu'à ce qu'il lui eût fait prendre la forme du modèle et qu'elle fût un peu plus qu'en demi-relief. Alors, avec le marteau et les petits ciseaux, il en augmentait peu à peu le relief en la frappant d'un côté et de l'autre jusqu'à ce qu'il le jugeât suffisant. Il travaillait ensuite avec les mêmes outils les marges d'or qui restaient tout autour du relief qu'il avait obtenu, il les faisait presque joindre derrière le corps et derrière tous les membres de la figure. Le travail parvenu à ce point, il l'emplissait de stuc, et, avec les ciseaux et le marteau, il allait de nouveau modelant et recherchant les muscles de chaque partie avec une grande science et un grand amour; puis il l'en enlevait du stuc, faisait joindre l'or et le soudait comme nous l'avons enseigné, laissant une ouverture voisine des épaules pour pouvoir en enlever le stuc, et il le terminait avec les ciselets. Lorsqu'il était sur le point de donner la dernière façon à son ouvrage, il en superposait les jambes avec art. — Ceci est la méthode que suivait cet artiste; elle diffère de celle que j'employai, en cela seulement que, dans un semblable travail, je ne saurais approuver que l'on se serve d'un modèle en bronze; ce métal, ennemi de l'or, le fait rompre et soulève de très-grandes difficultés dans l'exécution. J'avais l'habitude, avec la pratique et la sûreté que donne un long exercice de l'art, d'exécuter ces sortes d'ouvrages entièrement au marteau, au moyen des ciselets et de petites enclumes appelées par les orfèvres chasse-dehors (*caccianfuori*), évitant ainsi de couler le modèle en bronze et toutes les mauvaises fumées de ce métal qui tachent l'or, comme nous l'avons dit. Dans le reste, je suivais les mêmes procédés que Caradosso. Mais afin que le lecteur voie que je n'ai pas mendié ces observations aux artistes qui m'ont précédé, et qu'elles sont le fruit de ma propre expérience et de mes travaux en ce genre, je parlerai d'un ouvrage que j'eus occasion de faire pour le roi François Ier, qui, en raison de son importance, n'est pas indigne de la mention que je veux en faire ici.

C'était une salière d'or, de forme ovale, longue de deux tiers de brasse; le socle sur lequel elle était posée avait quatre doigts d'épaisseur. Le sujet de la salière se composait de deux figures principales : l'une représentant Neptune, dieu de la mer et l'autre Bérécynthe, déesse de la terre. Du côté de Neptune j'avais figuré un bras de mer,

où le dieu assis et triomphant, sur une coquille, était entraîné par quatre chevaux marins ; il tenait son trident de la main gauche, et son bras droit s'appuyait sur une barque destinée à recevoir le sel, et ornée de diverses batailles de monstres marins ; dans l'onde même où était placée la barque, se jouaient divers poissons. Cette figure, en ronde bosse, avait plus d'une demi-brasse ; elle était faite d'une plaque d'or repoussée au ciseau et au marteau, comme nous l'avons expliqué plus haut. De l'autre côté de la salière, sur le rivage, était assise une femme de la même grandeur, aussi en ronde bosse et travaillée en or, représentant la terre. Ses jambes se rencontraient à dessein avec celles du Neptune ; l'une était étendue, et l'autre, repliée, bien que croisée sur la première, faisait allusion par cette position aux monts et à la plaine. Dans sa main gauche

elle tenait un temple d'ordre ionique richement orné, destiné à renfermer le poivre, et dans sa droite la corne d'abondance remplie de ses plus splendides attributs. La terre, ou le rivage sur lequel elle se reposait, était couvert de fleurs et de feuillages, au milieu desquels on voyait jouer et se battre divers petits animaux. Ainsi la terre et la mer se trouvaient environnées de toutes les productions et des ornements qui leur sont propres. Outre cela, huit niches avaient été ménagées dans l'épaisseur du socle ovale; dans les quatre premières, j'avais placé le Printemps, l'Été, l'Automne, l'Hiver ; dans les autres l'Aurore, le Jour, le Crépuscule et la Nuit. Les angles extérieurs des niches et diverses autres parties du travail étaient ornés de noirs filets d'ébène entremêlés, qui ajoutaient au charme de la composition. Enfin je posai la

salière sur quatre petites roulettes d'ivoire, à moitié cachées qui la conduisaient commodément en avant et en arrière. J'avais émaillé cet ouvrage en grande partie ; les feuilles, les fleurs, les fruits, les troncs d'arbre et les ondes de la mer l'étaient autant que l'art le réclame et le permet (1).

Lorsque j'eus terminé ce travail et fixé le jour où je voulais le présenter au roi, il m'arriva une chose dont la courte narration servira à mettre fin à notre discours et à faire voir aux gens vertueux qu'ils ne doivent pas craindre les machinations des méchants et des envieux.

Un certain *monsignor*, auquel je ne veux pas donner de nom, qui habitait ces lieux, jaloux de mon bien et de ma réputation, je ne sais quelle en était la cause, voulut, par une invention impuissante comme à son esprit, occuper les yeux du roi le jour où je devais lui présenter mon ouvrage, et le distraire à ce point, qu'il ne puisse pas considérer le produit de mes extrêmes fatigues, tant est grande sur les âmes viles la puissance de la méchanceté ! La veille du jour où je devais présenter mon travail au roi, ce rusé vieillard, qui était instruit de tout, vint me trouver pour me montrer une figurine antique de bronze, petite, mais en vérité très-excellente. Il m'en demanda mon avis ; je la louai et l'estimai autant qu'elle le méritait, lui disant même que je l'achèterais volontiers une certaine somme d'argent dont je ne me rappelle pas le montant aujourd'hui, assez forte cependant pour qu'il parût me quitter satisfait. Mais, au moment où je présentais ma salière au roi, feignant de se trouver là par hasard, il lui mit sous les yeux la figuriné antique, alléguant mon témoignage sur sa valeur et sa perfection. Ce bon roi, après l'avoir considérée un instant et louée suffisamment, retournant à mon travail, dit : *Nous ne sommes pas peu obligés aux artistes de notre temps, puisque eux aussi nous font voir des choses non moins belles que celles de l'antiquité* ; et après ces paroles, il me renvoya chez moi loué et récompensé au delà de mon mérite. Tel fut le résultat de la perfidie de ce vieillard odieux, qui vient ensuite me trouver et me faire des excuses d'être ainsi venu me troubler avec cette petite

(1) Le croquis de la salière, que nous donnons plus haut d'après un gravure au trait de Lasino, diffère un peu de la description que Cellini en fait ici et dans ses Mémoires. Une variation de ce genre n'a rien qui doive surprendre : Cellini écrivait plus de vingt ans après l'exécution des monuments qu'il décrit, et loin de leur présence.

Ce chef-d'œuvre d'orfèvrerie, sorti de France depuis longtemps, fait partie de la collection d'Ambras, placée maintenant dans la partie inférieure du palais du Belvédère à Vienne. Un ancien inventaire de 1596 le cite comme un présent du roi Charles IX à l'archiduc Ferdinand, fondateur de cette célèbre collection

figure que, depuis longtemps, disait-il, il avait le projet de donner au roi. Mais je feignis de ne pas m'être aperçu de son intention, qui était bien certainement d'établir une comparaison défavorable pour moi entre sa figurine et celles de ma salière.

Il est temps maintenant de mettre fin à ce discours, et de commencer à parler du bel art de travailler en creux.

CHAPITRE VI. *De l'art de travailler en creux l'or, l'argent et le bronze, et de la manière de faire les sceaux des princes et des cardinaux.*

En 1525, maître *Lautizio*, orfévre pérugin, excellait dans l'art de faire les sceaux de cardinaux ; et, depuis cette époque, je n'ai connu personne qui les ait exécutés avec une aussi grande perfection. Aussi ne s'occupait-il exclusivement que de cette espèce de sceaux, pour les bulles, qui se font grands comme la main d'un enfant de dix ans environ, et qui ont la forme d'une amande. Dans ces sortes d'ouvrages, on exprime par des compositions gravées en creux le titre des cardinaux, et au moyen de leurs armes les maisons d'où ils sortent. Le moindre prix qu'ils étaient payés à Lautizio était de cent écus chacun.

Maintenant, suivant notre habitude, nous dirons d'abord les travaux de ce genre que nous avons eu occasion d'exécuter, et, après, les diverses manières de les faire, particulièrement celle qui était suivie par Lautizio. En 1527, il m'arriva de faire le sceau d'Hercule de Gonzaga, cardinal de Mantoue, sur lequel j'intaillai l'Assomption de la Vierge, avec les douze Apôtres, qui était le titre de ce cardinal. Plus tard j'en fis un autre plus riche pour Hippolyte d'Este, cardinal de Ferrare, frère du duc Hercule. Il représentait saint Ambroise, à cheval, une verge à la main, chassant devant lui la méchante tourbe des disciples d'Arius; et, comme à ce titre s'ajoutait celui de saint Jean-Baptiste, dans l'autre partie (j'avais divisé le sceau en deux parties égales dans toute sa longueur), je mis saint Jean prêchant dans le désert. La façon de celui de Mantoue me fut payée deux cents écus, et j'en reçus trois cents pour celui de Ferrare. Venons maintenant à la manière de faire le sceau.

L'artiste doit prendre d'abord une pierre noire, plate, sur laquelle il dessinera le sujet du sceau qu'il doit graver ; ensuite, avec de la cire blanche, il le modèlera, lui donnant un relief pareil à celui qu'il désire

obtenir du sceau lorsqu'il sera achevé. L'exécution de la cire terminée avec soin, il prendra du plâtre cuit de Volterre ou d'un autre lieu, pourvu qu'il soit fin ; et après avoir oint suffisamment la cire avec un pinceau de blaireau trempé dans l'huile d'olive, en faisant attention de ne pas en mettre trop, ce qui empêcherait le plâtre de saisir toutes les finesses du modelé, il fera tout autour, avec un peu de terre fraîche et tendre, un petit rebord haut de deux doigts, et il versera dessus le plâtre liquide. Il faut verser le plâtre peu à peu, et avec un pinceau de petit-gris assez long s'efforcer de le faire entrer dans les moindres détails de la composition ; ensuite on le laisse prendre. Lorsque le plâtre est pris, il faut le séparer de la cire, ce qui se fait sans la gâter en rien, car on doit avoir soin de la modeler de manière à ce qu'elle vienne entièrement de dépouille ; ainsi le veut ce genre de travail, puisqu'il doit servir à donner des empreintes. On le nettoie ensuite avec un petit couteau des bavures qui se font à l'entour. Cela fait, on en vient à la fonte.

Il y a deux manières de couler l'argent, dont l'une est plus facile que l'autre ; mais comme elles sont également bonnes toutes les deux, nous donnerons les procédés de chacune, afin que l'artiste puisse se servir de celle qui lui plaira davantage. Je l'engage même à les expérimenter toutes les deux, parce qu'il lui arrivera en beaucoup d'occasions différentes de celle-ci de tirer de grands secours d'une semblable pratique, ce qui se voit tous les jours dans l'orfévrerie. La première manière, celle qui était suivie par Lantizio, s'exécute ainsi : il prenait d'une certaine terre, qui s'appelle communément terre à mouler, et dont se servent les chaudronniers et les faiseurs de boucles qui fondent les ornements des mules et des chevaux. Elle se fait avec un sable de tuf ; mais une qualité excellente de ce sable que j'ai rencontrée dans la Seine, à Paris, mérite par sa bonté d'être mentionnée ici. Au milieu de la Seine, dans l'île de la Sainte-Chapelle, il y a un endroit du rivage qui produit un sable très-fin qui a des propriétés bien différentes du sable ordinaire ; car, en s'en servant de la même manière que des autres terres à mouler dans les châssis, il n'est pas nécessaire de laisser sécher le moule ; mais aussitôt qu'il est fait, on peut couler dedans l'or, l'argent, le cuivre ou tout autre métal.

Retournons maintenant à notre sujet. Avant de dire autre chose des terres à faire les moules, il sera mieux de démontrer la manière de mouler le plâtre pour jeter le sceau. Après que le plâtre a été nettoyé comme nous l'avons dit plus haut, et la terre humide étant prête, il faut le poudrer légèrement avec un peu de poussière de charbon très-fine, ou le fumer à la flamme d'une chandelle ou d'une lampe. l'un et

l'autre procédé est bon ; mais comme cela est connu de chacun, nous n'en dirons pas davantage. Après que le plâtre aura été poudré et fumé, il faut le mouler dans les châssis (1) dont nous avons parlé, qui doivent être assez larges et assez hauts pour contenir le sceau de plâtre : cela fait, on doit faire sécher la partie où les figures sont moulées. Je parle des terres d'Italie, et non de celles de la Seine qui ont été citées plus haut. Ensuite il faut avoir un peu de pâte de pain crue, et en faire une petite galette de la forme et épaisseur dont on veut obtenir l'œuvre, qu'il soit d'argent ou d'autre métal, et la poser sur les figures en relief dont l'empreinte a été obtenue au moyen du creux de plâtre. Après avoir enfumé ces figures à la flamme d'une chandelle, on posera dessus la pâte et l'autre châssis qu'on aura fait sécher et cuire, et que l'on remplira de la même terre humide. Cette opération doit s'exécuter avec soin, afin de ne pas rompre la partie où est déjà moulé le sujet du sceau. Ensuite on ouvre le moule, et, après avoir enlevé la pâte, on fait la bouche et deux évents dans la partie de dessous, c'est-à-dire qu'ils commencent dessous tous les deux, et arrivent au-dessus auprès de l'ouverture. Quand cette autre partie sera sèche, on les fumera un peu toutes les deux avec une chandelle, comme il a été dit plus haut; et le moule étant froid, on prendra l'argent bien fondu ou tout autre métal, et on le coulera dedans. L'expérience prouve que la fonte réussit mieux lorsque le moule est froid que quand il est chaud. Cette manière est celle que suivait Lautizio; mais il y en a une autre très-différente que nous allons décrire, non-seulement pour rendre notre traité plus complet, mais aussi parce qu'elle peut être utile dans bien des occasions différentes de celles dont nous parlons et qui se présentent dans la pratique de l'art.

Après avoir pris une empreinte du modèle de cire avec du plâtre très-fin, comme nous l'avons dit plus haut, on mettra à part trois parties de ce même plâtre fin que l'on mélangera avec une partie de moelle de corne de mouton bien brûlée, deux parties de tripoli et autant de pierre ponce réduite en poudre. Après avoir pulvérisé le tout ensemble, on y ajoutera autant d'eau que nécessite la quantité de la matière, de manière à en faire une espèce de sauce qui ne soit ni trop ferme ni trop liquide; ensuite, avec un pinceau de petit-gris, on enduira d'huile d'olive le creux de plâtre. L'artiste doit alors s'arrêter un instant pour attendre que le plâtre ait absorbé une partie de l'huile (c'est une de ses propriétés), et qu'il soit convenablement ressuyé; puis il fera tout autour un petit épaulement de terre haut de deux doigts au moins, et remplira

(1) Cellini se sert toujours du mot *staffe*, littéralement, *étrier*.

l'espace limité par l'épaulement avec le mélange de plâtre, de corne de mouton et de tripoli dont nous venons de parler, le poussant avec un pinceau dans les détails de la composition. Il importe que la partie supérieure soit toujours en forme d'amande et large de quatre doigts; cette largeur doit servir pour faire la bouche de manière à pouvoir couler le sceau. Lorsque l'on jugera que le plâtre est assez sec, ce qui demande au moins un intervalle de quatre heures, on le détachera du moule avec le plus grand soin, afin que rien ne se rompe de la composition en relief que l'on veut obtenir. Je dois avertir ici qu'il est plus facile de séparer le premier plâtre de la cire, parce qu'il a plus de nerf que le second, qui est mélangé de matières diverses, comme nous l'avons dit. S'il arrive donc qu'il reste dans le creux une tête ou un bras, ou toute autre partie de l'une des figures, il y a deux moyens de réparer un tel désordre. Premièrement, l'artiste peut enlever avec soin les parties qui restent dans le creux, et les rajuster facilement avec du tripoli bien pilé et un pinceau de petit-gris; la composition étant en relief, on voit parfaitement où elle a besoin d'être réparée. Le second moyen, c'est de bien nettoyer de nouveau le creux de plâtre; et, après l'avoir huilé comme auparavant, d'en tirer une nouvelle épreuve, toujours avec le même plâtre mélangé de tripoli. Le relief n'étant pas bien venu la première fois, il est possible que, la seconde, il réussisse parfaitement. Maintenant, que l'orfévre observe bien ce que je vais dire: il fera un modèle en cire, d'une grandeur égale à celle que doit avoir le sceau et de la forme que nous avons dit précédemment. Cette pièce, qui doit être creuse, se pose sur la composition en relief; il faut avoir soin de lui conserver une hauteur pareille à celle que doit avoir le sceau d'argent lorsqu'il sera coulé. Cela fait, il élèvera tout autour un petit rempart de terre, comme nous l'avons expliqué plus haut, ayant soin de laisser l'ouverture de la bouche aussi large qu'il le jugera nécessaire; et plus cette ouverture sera large, mieux le travail réussira. Nous pourrions ajouter sur cette opération une infinité de détails que nous jugeons surperflus, parce que nous supposons que notre lecteur n'est pas entièrement inexpert dans cet art. Disons cependant que, dans tous ces moules, il faut avoir soin de faire la bouche de cire, de l'appliquer à l'amande du sceau et de laisser les évents de la même manière en les faisant partir de dessous, de sorte qu'ils fassent le tour du sceau et arrivent au-dessus vers la bouche, mais sans en approcher de trop près, afin qu'ils puissent bien souffler et remplir leurs fonctions.

Le moule, arrivé à ce point, sera lié avec un fil de fer ou de cuivre bien recuit, et laissé au soleil ou dans un lieu chaud, jusqu'à ce qu'il soit

bien sec ; ensuite on le mettra entre quelques briques qui formeront une espèce de four ; et, ainsi lié, on le soumettra à un feu vif, jusqu'à ce que la cire en sorte. La cire doit être très-pure, mélangée à d'autres matières, elle nuit à l'œuvre ; choisie avec soin, elle lui est favorable. Lorsque la cire sera sortie, on augmentera le feu et on le dirigera vivement sur le moule jusqu'à ce qu'il soit bien cuit; ensuite on le laissera refroidir, l'argent s'y adaptant beaucoup mieux quand il est froid que lorsqu'il est chaud. J'entends par froid, qu'il ne soit cependant pas humide. La forme ainsi achevée, on peut y couler l'argent fondu. Pour qu'il ne s'enflamme pas, il faut jeter dessus un peu de borax, et sur le borax une pincée de tartre bien pulvérisé. Lorsque la fonte est terminée, on doit délier le moule et l'ouvrir, ou bien le mettre dans l'eau, ce qui vaut mieux ; de cette manière, l'argent se détache très-bien du moule. On enlève alors du jet la bouche et les évents, et avec la lime on lui donne la forme qu'il doit conserver.

Le sceau ainsi fondu, on a l'habitude de le fixer dans le stuc dont nous avons parlé au chapitre précédent, et plaçant devant soi le premier moule de plâtre, qui est creux comme le sceau d'argent. Avec les ciseaux, les burins et les ciselets, on va resserrant l'argent et donnant la dernière main à l'ouvrage, une figure après l'autre, avec toutes ses draperies et ses diverses parties. Pour mieux voir le travail, on a l'habitude de prendre souvent l'empreinte de la partie que l'on achève avec un morceau de cire noire ou d'une autre couleur. J'avertis ici les artistes soigneux, que ceux qui sont amoureux de leur art ont toujours eu l'habitude de graver en relief sur des poinçons d'acier la tête, les mains et les pieds des figurines. Ces différentes parties, gravées ainsi avec plus de soin qu'on ne saurait le faire en travaillant en creux, sont estampées dans leurs creux respectifs, en les frappant légèrement et adroitement avec un petit marteau. Il est nécessaire encore de graver un alphabet d'acier, et d'y apporter autant de soin qu'on en a mis à graver les petites têtes. Chaque fois qu'il m'est arrivé de faire un travail de ce genre, j'ai toujours eu l'habitude de graver un alphabet nouveau, parce que les lettres fatiguées ne font pas honneur à l'artiste. La forme des lettres n'est pas indifférente ; il faut qu'elles aient une belle proportion, que les corps en soient égaux et réguliers. Grosses et naines, elles manquent de grâce, ce qui arrive également si elles sont maigres et allongées. En prenant un juste milieu, si l'on tend à les faire un peu sveltes, ce ne sera pas un défaut, et elles paraîtront plus élégantes.

Maintenant, parlons du dernier ornement des sceaux : il est nécessaire qu'ils portent les armes des cardinaux pour qui ils sont faits. Je les ai tou

jours ornés de figurines et de riches dessins, sans épargner à cela le soin et le travail. Ensuite j'avais l'habitude de faire à la place du manche quelque figurine ou quelque bel animal, prenant pour sujet la devise de celui qui le faisait exécuter; c'est ainsi que le manche d'un sceau d'or de médiocre grandeur, que je fis pour Hercule de Gonzagua, cardinal de Mantoue, représentait un Hercule assis sur une peau de lion, tenant une massue à la main. Cette figure, faite avec le plus grand soin, fut très-louée par Jules Romain, peintre et sculpteur très-célèbre, et a mérité d'être copiée par plusieurs peintres et sculpteurs de ce temps.

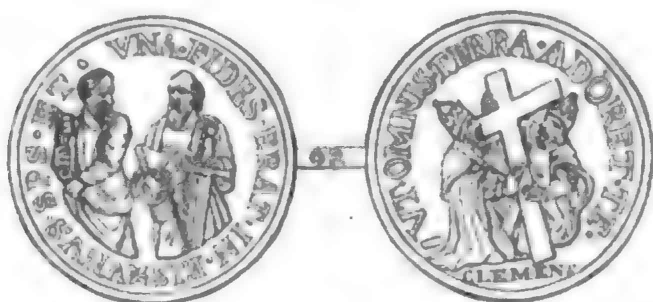
Quelques artistes qui ont une grande pratique de l'art ont gravé les sceaux sans les fondre d'abord, après avoir fait un petit modèle ou un dessin seulement, et de pareils travaux ne leur ont pas fait peu d'honneur. Il faut cependant toujours ciseler les poinçons d'acier dont nous avons parlé. Il m'est arrivé de travailler aussi de cette manière. Je tiens la première pour plus facile et plus sûre; l'une et l'autre sont bonnes néanmoins, et dignes d'être mises en pratique par ceux qui ne veulent pas paraître médiocres dans cet art. Mais nous arrivons à traiter de l'art de faire les coins des monnaies.

CHAPITRE VII. *De l'art d'exécuter en creux sur acier l'empreinte des monnaies, de la pile et du trousseau, des matrices et des poinçons qui servent à les graver, et des difficultés que les anciens durent rencontrer dans la pratique de cet art*

La gravure des monnaies est un travail excellent pour préparer les artistes à la gravure des médailles d'or, d'argent et de bronze, pareilles à celles qu'exécutaient les anciens, dont les monnaies, ainsi que peuvent le savoir les antiquaires, étaient bien différentes des médailles, les unes étant faites pour l'usage, et les autres dans les occasions solennelles. On donne peu de relief aux monnaies afin qu'il y entre moins de matière; on en donne davantage aux médailles pour qu'elles soient plus belles. Mais il nous suffira de dire, en parlant des monnaies, que les modernes les ont faites avec plus de facilité que les anciens, comme nous l'expliquerons plus loin, et qu'une louange d'autant plus grande leur en revient, qu'en cela ils furent inventeurs de la frappe, par exemple, et de divers autres perfectionnements.

Maintenant, suivant notre habitude d'enseigner par voie d'exemples

les choses que nous avons entrepris de traiter, je dirai qu'après le malheureux sac de Rome, je fus appelé par le pape Clément VII, et chargé par lui de faire un doublon d'or de deux ducats, sur lequel je gravai, avec le plus grand soin, d'un côté un Christ nu, les mains liées, avec cette parole de l'Écriture, qui paraissait lui traverser le flanc : Ecce Homo. Au tour de la monnaie, il y avait en légende Clément vii, Pont. max. Sur le revers, je fis la tête du pape. Plus tard, dans l'occasion, il me fit faire une autre monnaie également d'or et de la valeur de deux ducats d'or en or, sur laquelle, d'un côté, on voyait le pape en habits pontificaux, et l'empereur relevant une croix qui semblait tomber à terre.



Je ne me rappelle pas la légende qui y fut mise ; mais sur l'autre face, autour des saints Pierre et Paul, gravés au milieu du champ, un peu plus qu'à mi-corps, il y avait cette devise : Vnvs spiritvs vna fides erat in eis. Ces monnaies ne me firent pas peu d'honneur. Mais, comme au grand désavantage du pape, elles se trouvèrent d'un poids trop élevé, les banquiers avides les eurent détruites en peu de temps.

Après ces deux monnaies d'or, j'en fis une d'argent de la valeur de deux carlins ; d'un côté, elle représentait la tête du pape avec son nom, et de

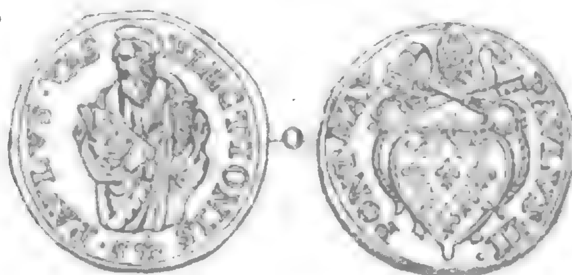
l'autre Jésus secourant avec bonté saint Pierre, qui, sorti de la barque

à sa voix et à moitié submergé, semblait rempli de crainte. Il y avait en légende ces propres paroles du Sauveur : QVARE DVBITASTI (1).

A Florence, je fis ensuite toutes les monnaies du duc Alexandre de Médicis. La plus grande fut une pièce de quatre carlins; d'un côté était la tête de ce duc, et de l'autre saint Cosme et saint Damiens, patrons de cette illustre maison. Je n'en rapporte pas ici les légendes, car elles sont connues de tout le monde; mais je dirai cependant que les cheveux crépus du duc firent donner à cette pièce le nom de *frison* (ricci). Je fis outre celle-là le *baril* et le *grossone*, monnaies très-communes en Toscane (2). Mais, pour en venir à notre sujet, qui est de mon-

(1) Le double ducat d'or à l'*Ecce Homo*, que nous n'avons pu nous procurer à Paris, a été publié par Floravantes et existe dans la collection du marquis Raggi à Rome. La tête de cette monnaie est sans doute la même que celle qui se trouve sur la monnaie d'argent que nous donnons plus haut et qui est certainement un chef-d'œuvre de gravure.

En 1534, à l'avénement au trône pontifical d'Alexandre Farnèse, sous le nom de Paul III, Cellini fit les coins d'un écu d'or dont il parle dans ses Mémoires, représentant un saint Paul à mi-corps avec la légende VAS ELECTIONIS.



Cette devise, qui, au rapport de *Paolo Giovio*, était un témoignage du consentement unanime qui avait présidé à l'élection du pape, se retrouve sur d'autres monnaies et sur une médaille publiée par Molini que l'on attribue à tort à Cellini.

(2) Toutes ces monnaies ont été publiées par Ignazio Orsini, *Storia delle monete dei granduchi de Toscana della casa Medici*. Cellini en parle avec plus de détails dans un passage de ses Mémoires que nous empruntons à l'excellente traduction de ce livre que vient de faire M. Léopold Leclanché :

« Le duc m'ordonna aussitôt de graver les coins de ses monnaies. Je commençai par une pièce d'argent de quarante sous, représentant d'un côté la tête de Son Excellence et de l'autre saint Côme et saint Damien. Elle plut tellement, que le duc osait dire que c'était la plus belle monnaie de la chrétienté. Du reste, c'était aussi l'opinion de la ville entière et de tous ceux qui la voyaient. Je demandai donc une pension et un logement à la Monnaie. Il me

trer les moyens que l'on emploie et que j'ai suivis pour graver les coins des monnaies, je dirai que l'on doit prendre deux morceaux de fer avec lesquels on frappe la monnaie; l'un s'appelle *pile*, et l'autre *trousseau*. La pile a la forme d'une petite enclume; c'est sur elle que l'on grave le revers de la monnaie. Le trousseau, haut d'environ cinq doigts, doit avoir la tête d'une largeur égale à celle de la monnaie que l'on veut exécuter; le reste se termine en pointe diminuant graduellement jusqu'au bout. Ces deux pièces doivent être de fer très-pur, à l'exception de leurs têtes sur lesquelles il faut appliquer l'épaisseur d'un doigt d'acier fin. Après cela, on leur donne la forme qu'elles doivent avoir, les laissant toujours avec la lime d'une largeur égale à la monnaie que l'on doit frapper. On prépare ensuite un lut composé de terre, de verre pilé, de suie de cheminée, de terre de bol d'Arménie et d'un peu de crottin de cheval que l'on mêle et fait détremper dans l'urine. Ce mélange doit avoir la consistance de la pâte à faire le pain ; on en applique sur la tête de la pile et du trousseau l'épaisseur du doigt, et on les place ensuite dans un feu assez fort pour bien les recuire ; il faut les laisser se refroidir d'eux-mêmes sans les retirer du feu, et observer que le feu soit tel qu'il puisse les maintenir chauds l'espace d'une nuit d'hiver au moins On les retire alors et on leur donne leur forme définitive ; il faut les repasser ensuite sur une pierre douce, très-propre, afin qu'il ne reste aucune inégalité aux surfaces. Cela fait, on trace avec le compas la place du cordon de perles ou grènetis qui doit déterminer la grandeur de la monnaie et celle des lettres de la légende. Il faut dire que ces compas doivent être faits avec des fils d'acier assez gros que l'on tord en guise

« dit de m'appliquer à le servir, qu'il me donnerait beaucoup plus que je réclamais. Il ajouta qu'il avait enjoint à Carlo Acciauoli, directeur de la Monnaie, de me payer tout l'argent que j'exigerais. Cela était effectivement vrai ; mais j'apportais une telle discrétion dans mes demandes, que toujours on restait me devoir quelque chose, d'après mon compte. Je fis de nouveau les coins pour les jules. D'un côté je gravai un saint Jean de profil, assis et tenant un livre à la main. Selon moi, je n'avais jamais rien produit d'aussi beau. Sur le revers étaient les armes du duc Alexandre. Je gravai ensuite pour les demi-jules une tête de saint Jean. Ce fut la première tête de face que l'on frappa sur une pièce d'argent si peu épaisse, mais ces difficultés ne sont comprises que par les gens du métier ; après les demi-jules j'exécutai les coins pour les écus d'or. D'un côté on y voyait une croix avec de petits chérubins, et de l'autre les armoiries de Son Excellence. Dès que j'eus terminé ces quatre pièces, je priai le duc de fixer ma pension et de me délivrer le logement de la Monnaie, etc. » *Mémoires de Benvenuto Cellini*, page 159. Trad. de Léop. Leclanché.

de compas. Outre le compas ordinaire, qui doit être assez fort, il faut en avoir au moins deux de fil d'acier qui, mis au point nécessaire, ne doivent plus se déranger.

Après avoir tracé la place de la légende et celle du grènetis, on fixera le carré de pile dans un bloc de plomb de cent livres au moins, et l'on commencera à imprimer la monnaie dans le coin qui doit servir à la frapper, ce qui se fait ainsi : on prend la tête du prince gravée en acier très-fin ; mais, auparavant, disons de quelle manière se fait cette gravure et celle du revers. Les poinçons avec lesquels on prépare les coins des monnaies doivent être d'acier fin, que l'on adoucit pour le graver de la manière que nous l'avons enseigné pour la pile et le trousseau. Ils sont divisés en plusieurs pièces : ainsi le droit d'une monnaie où l'on représente ordinairement la tête du prince qui l'a fait frapper est toujours de deux pièces, et le revers, où les figures sont souvent plus nombreuses, se compose de plus de pièces encore, et cela suivant la volonté de l'artiste. Quelques-uns les ont divisés en moins de parties ; mais, de cette manière, il est difficile de les ajuster sur les coins, ce qui est plus aisé lorsque les pièces sont nombreuses. La plus grande attention doit être apportée à les imprimer exactement, et, pour cela, il faut avoir soin, pendant que l'on exécute cette opération, d'en vérifier souvent les résultats au moyen d'épreuves que l'on tire sur de l'étain propre auquel on a donné, avec le compas, la forme de la monnaie ; en prenant ces précautions, peu à peu l'œuvre se terminera avec plus de sûreté.

Ces sortes de fers sur lesquels on grave les monnaies s'appellent communément poinçons ou matrices, et ce dernier nom leur convient avec plus de raison, car ils sont les véritables mères qui enfantent les figures et autres ornements que l'on représente sur les monnaies. Les plus excellents maitres de cet art, ceux qui ont gravé les monnaies avec le plus de perfection, se sont servis de ces matrices ou poinçons pour exécuter leurs travaux. En se gouvernant ainsi, l'artiste sera sûr de n'avoir jamais rien à retoucher avec les ciselets et les burins, ce qui serait une double erreur ; car, d'un côté, les monnaies ne seraient pas semblables, et de pareilles variations faciliteraient les faussaires dans l'exécution de leurs dessins criminels, au lieu que, faites suivant ces principes, ils ne sauront et ne pourront les contrefaire.

Retournons maintenant où nous avons laissé le carré de pile fixé dans le plomb. Il faut prendre les matrices, d'abord celles qui composent la tête du prince et que l'on met au droit de la médaille, comme nous l'avons dit plus haut ; et, après avoir placé convenablement celle que l'on veut imprimer dans le coin, on la frappera avec le marteau ; mais il faut

faire attention qu'en même temps que l'on donne le coup, il faut lever la main et le poinçon, car si peu qu'il rebatte, l'œuvre en sortirait brute et maculée. Avec le même soin, on ira composant et imprimant en creux sur le droit et sur le revers toutes les parties des figures qui composent la monnaie et toutes les choses qui en dépendent, comme les armes et la marque. L'alphabet des légendes et le grain avec lequel on fait le grènetis se gravent de la même manière. Mais, comme je ne veux laisser en arrière aucune des particularités que j'ai été à même d'observer dans la pratique, je dirai que les marteaux avec lesquels on frappe les matrices les plus fortes, comme celles qui composent la tête, par exemple, doivent être du poids de quatre livres environ, plutôt moins que plus, et diminuer de poids suivant que les matrices sont plus ou moins fortes; il faut en avoir plusieurs. Lorsqu'on aura fini de graver le carré de pile et le trousseau, il faudra les limer à leur circonférence jusqu'à ce qu'on approche du grènetis, et ne les limer que faiblement en cet endroit, car, autrement, le coin s'écaillerait et serait bientôt hors d'usage.

Venons maintenant à la trempe des coins. Il faut les faire rougir au feu modérément, ni trop ni peu, juste ce qu'il faut pour les tremper, et y apporter le plus grand soin; car, outre que la trempe ne réussirait pas si le degré de chaleur n'était pas convenable, ils jetteraient pendant l'opération de petites écailles qui gâteraient tout le travail; aussi faut-il faire la plus grande attention à l'intensité de la chaleur, comme nous l'avons dit. Cela fait, il faut prendre de la limaille de fer, pure et sans mélange, que l'on place sur du bois et avec laquelle on frotte bien la pile et le trousseau, ce qui leur donne un luisant que la monnaie prendra également. Après avoir frotté les coins sur cette limaille, comme ils présentent toujours quelques parties plus ou moins profondes qui ne sont pas atteintes, on leur donne le poli en les frottant avec un morceau de liége et la même limaille de fer : terminés ainsi, on peut les livrer à la monnaie.

Mais, comme nous avons dit au commencement de notre discours que les anciens, bien qu'excellant en toutes choses, ne surent pas exécuter leurs monnaies avec autant de facilité et de perfection que les artistes modernes, il sera bon d'en donner ici la raison. Disons donc que cela provenait de ce que leurs graveurs, suivant qu'on a pu le conjecturer, exécutaient les coins avec des échoppes, des burins, des ciselets et autres outils d'orfévre. Outre que cette manière de travailler donnait des épreuves moins belles, elle présentait encore de plus grandes difficultés par les raisons suivantes : Pendant que je faisais les coins pour la monnaie du pape Clément VII, il arriva qu'un jour il fut nécessaire de

refaire trente de ces coins, pile et trousseau ; s'il avait fallu employer pour les faire la méthode des anciens, outre que les épreuves en fussent venues moins belles, il aurait été impossible d'en exécuter deux dans une journée. Les anciens pouvaient suppléer à ce dernier inconvénient par le nombre des graveurs, mais non au défaut de beauté pour n'avoir pas trouvé la manière de faire les coins au moyen des matrices et des poinçons. Mais venons à parler des médailles que les anciens ont exécutées avec une suprême industrie. En les traitant avec détail, nous verrons à suppléer dans le discours suivant à ce qui peut nous être échappé dans la description des procédés du monnayage. Il y a beaucoup de choses communes dans la fabrication des médailles et des monnaies, qui peuvent indifféremment s'appliquer aux unes et aux autres

CHAPITRE VIII. *De la méthode suivie par les artistes de l'antiquité pour graver les médailles, et de celle des artistes modernes.*

Les variétés que l'on rencontre dans les médailles antiques d'un même empereur, faites sous son règne et frappées de son temps, ont conduit à penser qu'il était très-probable qu'à cette époque, lorsqu'un prince parvenait à l'empire, les meilleurs artistes de toutes les provinces du pays qui lui était soumis exécutaient chacun une médaille à son effigie et portant sa devise. Ainsi, par exemple, à Rome, cinquante ou soixante artistes auraient fait la médaille de César, et le plus adroit eût été celui à qui l'on aurait confié le soin de les exécuter toutes, et, au même artiste, par aventure, on aurait donné l'office de la Monnaie, c'est-à-dire le soin de faire les coins de toutes les monnaies. Dans chaque ville, la même conduite devait être tenue par les gouverneurs impériaux, de sorte que, dans un même espace de temps, il se devait exécuter un grand nombre de médailles semblables, faites par des artistes différents, qui devaient être, comme cela arrive toujours, plus ou moins habiles dans cet art ; — c'est pourquoi, suivant ma pensée, on en trouve chaque jour de plus ou moins belles.

Mais comme nous avons l'intention de ne traiter ce sujet, sur lequel beaucoup d'hommes très-savants ont écrit, qu'en ce qui touche la fabrication des monnaies, nous en viendrons tout de suite à la pratique de l'art, disant d'abord la méthode que suivirent les anciens dans l'exécution de ces sortes de travaux, d'après les observations et les conjectures qu'ont fait

naître beaucoup de monuments parvenus jusqu'à nous. Lorsque les maîtres anciens voulaient faire la tête et le revers de la médaille, ils l'exécutaient d'abord en cire, d'une grandeur et d'un relief égal à celui qu'elle devait avoir en métal.

Mais avant d'aller plus loin, nous dirons comment se compose cette cire. Il faut prendre deux parties de cire blanche et pure, que l'on mêle avec une partie de blanc de céruse bien pulvérisé et un peu de térébenthine très-claire. On met plus ou moins de térébenthine, suivant la saison dans laquelle on se trouve ; dans l'hiver, par exemple, on peut en mettre deux fois plus qu'on ne ferait pendant l'été. Les anciens, comme les modernes le font encore aujourd'hui, modelaient leur cire sur un disque de pierre ou de verre noir avec certains petits fuseaux de bois. Après l'avoir parfaitement terminée, ils en tiraient un creux de plâtre, comme nous l'avons enseigné pour les sceaux de cardinaux. Ensuite ils gravaient les carrés (*tasselli*): l'on appelle ainsi les fers avec lesquels on frappe les médailles pour les distinguer de ceux des monnaies que nous avons désignés sous les noms de pile et de trousseau, et qui sont de formes différentes. Les carrés doivent être d'acier pur et parfaitement égaux. Après les avoir adoucis au feu, comme nous l'avons dit pour les coins des monnaies, on les unit proprement avec la pierre douce ; cela fait, il faut avoir deux ou trois de ces sortes de compas faits avec des fils d'acier, et tracer la place que doivent occuper le cordon et la légende ; ensuite on commence à enlever l'acier au burin, suivant les indications du creux de plâtre que l'on a sous les yeux. Il faut faire attention de se servir le moins possible du ciseau rond pour écacher et refouler quelques parties de l'œuvre : de cette manière on durcit l'acier, et il est difficile de le travailler ensuite avec l'échoppe ou le burin. Il faut continuer à travailler ainsi patiemment les carrés des médailles, suivant les procédés que nous venons d'indiquer, qui sont ceux des anciens. Ils ont gravé également au burin et à l'échoppe les légendes de leurs médailles ; mais qu'il me soit permis de dire, avec tout le respect qui leur est dû, qu'ils n'en ont pas fait les lettres suivant les véritables règles, bien que les Romains en fussent les inventeurs. Celles que l'on trouve sur les monuments de ce genre sont exécutées avec peu de grâce, ce qui résulte sans doute de ce que, ne les considérant pas comme une partie dépendante de leur art, ils y apportaient peu de soins. Après avoir dit la méthode suivie par les anciens dans l'exécution des médailles, nous en viendrons, suivant notre habitude, aux procédés employés par les artistes modernes.

Il m'arriva de faire pour le pape Clément VII deux médailles avec

leurs revers. La première avait, au droit, la tête du pape, et au revers, Moïse dans le désert, entouré d'une foule altérée, et frappant de sa verge le rocher d'où il faisait jaillir des eaux abondantes. J'avais gravé avec amour ce sujet plein de noblesse, composé de divers groupes de personnages, de chevaux et de chameaux de l'effet le plus pittoresque. Il avait pour légende : VT BIBAT POPVLVS.

Dans l'autre médaille, outre la tête, j'avais figuré, au revers, la Paix, une torche à la main, brûlant un trophée d'armes ; à côté, l'on voyait un temple de Janus où se trouvait une figure enchaînée, représentant la Fureur; elle avait pour devise :CLAVDVNTVR BELLI PORTÆ (1).

Je gravai ces deux médailles au moyen des matrices et poinçons, dont nous avons parlé au chapitre précédent. L'artiste doit se rappeler que

(1) Cellini tombe ici dans une double erreur que nous rectifierons d'après ses Memoires. Il fit d'abord la médaille portant la tête du pape Clément VII, et au revers la Paix brûlant un trophée d'armes ; la devise CLAVDVNTVR BELLI PORTÆ, faisait allusion à la paix générale entre les princes chrétiens qui dura depuis 1530 jusqu'en 1536. Ensuite, à la demande du pape, il fit à cette médaille un second revers représentant Moïse frappant le rocher. La devise : VT BIBAT

nous avons dit, au sujet des coins des monnaies, qu'ils ne doivent jamais être retouchés au burin; ici, au contraire, après avoir imprimé les matrices sur les carrés, il est nécessaire de les terminer au burin avec soin; ensuite on dispose les lettres gravées sur des poinçons d'acier, comme nous l'avons dit pour les monnaies. Ces coins de médaille doivent être fixés sur un gros carré de plomb; car, bien que quelques-uns aient l'habitude de les mettre dans certaines pièces de bois entaillées, cela ne doit pas se faire pour les médailles dont l'intaille est beaucoup plus profonde que celle des monnaies, et qui doivent avoir un plus grand relief.

Pendant que l'on exécute les coins des médailles, il faut, comme on le fait pour les monnaies, en tirer des épreuves avec de la cire noire afin de mieux voir le travail, et, avant de les tremper, frapper quelques médailles de plomb pour juger l'œuvre dans son ensemble et le corriger suivant le besoin. Tous ces soins pris, on pourra tremper les coins, comme nous l'avons enseigné pour les monnaies; mais pour cela, il faut avoir un vase capable de contenir deux barils d'eau au moins; lorsqu'on les aura fait rougir au feu, on les prendra avec les tenailles, et on les plongera vivement dans l'eau en les agitant et en les tenant sous l'eau jusqu'à ce que l'on n'entende plus ce frémissement, qui résulte de la force du feu. On peut ensuite les retirer et les polir avec la limaille de fer. Nous parlerons maintenant de la manière de frapper les médailles.

CHAPITRE IX. *De la manière de frapper les médailles à* conio (1).

Les médailles se frappent de diverses manières; et ce qui généralement s'appelle *coniare*, nous paraît devoir s'entendre particulièrement

POPVLVS, que porte ce revers, était relative au puits d'Orvietto, grand et magnifique ouvrage d'*Antonio da San Gallo* exécuté par ordre de Clément VII.

La médaille de François I[er], qui se trouve en tête de ce traité, inédite jusqu'à nos jours, vient d'être publiée pour la première fois par M. Charles Lenormant dans le TRÉSOR NUMISMATIQUE; elle existe au cabinet des médailles de la Bibliothèque royale. Cette pièce, signée comme celle de Clément VII, est indubitablement de Cellini, bien qu'il n'en parle nulle part dans les ouvrages. Ces deux médailles sont les seules que l'on doive lui attribuer.

(1) Nous conservons l'expression italienne, qui n'a pas d'équivalent dans notre langue. Ce n'est pas la fabrication au marteau que Cellini va décrire, et qui fut

d'une de ces manières. Mais bien que ces moyens soient nombreux pour éviter toutes paroles superflues, nous ne parlerons ici que de ceux dont nous avons fait usage dans nos travaux et dont l'expérience nous a démontré l'utilité. Nous commencerons par la manière de frapper les médailles *a conio*. Il faut faire un châssis de fer large de quatre doigts, épais de deux, et long d'une demi-brasse, dont le vide intérieur doit être d'une largeur égale au volume des carrés d'acier sur lesquels est gravée la médaille. Nous avons dit qu'ils doivent être parfaitement égaux et disposés de telle manière, qu'en les mettant dans le châssis, ils s'y placent exactement, parce qu'ensuite, en frappant la pièce, de quelque métal qu'elle soit, il importe que les carrés ne puissent se déranger.

Maintenant il faut faire attention que, si l'on veut frapper les médailles de cette manière, il est nécessaire de frapper d'abord une médaille de plomb de l'épaisseur dont on désire avoir celles d'or ou d'argent, et de la mouler dans la terre, et les châssis dont nous avons dit que se servaient les faiseurs de boucles. On la coule ensuite et on la nettoie de ses bavures avec une lime, en ayant soin de ne pas laisser paraître les traces de la lime, mais de bien la raser; on la place alors entre les deux carrés. La médaille coulée de cette manière sera beaucoup plus facile à frapper, et les carrés en seront moins fatigués. Ensuite, après avoir mis les carrés dans le châssis qui doit être debout à terre, de manière que d'un côté ils soient placés au fond du châssis, et que, dans la partie de dessus vers laquelle il doit y avoir un vide de trois doigts, on puisse placer deux cales de fer en forme de coins à fendre le bois, qui doivent être longues une fois et demie comme le châssis, plus ou moins suivant le besoin. Lorsque l'on veut frapper la médaille, on place des pointes des cales ou coins sur les carrés, de manière à ce qu'elles viennent se superposer l'une sur l'autre, et ensuite on prend le châssis; et après avoir posé sur une large pierre la tête de l'un des coins, on frappera sur l'autre tête avec un marteau à deux mains, que l'on nomme petite masse. Il faut frapper trois ou quatre coups au plus, puis retourner le châssis et frapper sur l'autre coin; on frappe ainsi tour à tour deux coups sur chaque coin. Cela fait, on sort la médaille qui, si elle est de bronze, par exemple, doit être recuite, la dureté du métal ne

conservée pendant longtemps dans les procédés du monnayage, mais une opération particulière employée à cette époque pour les médailles d'un fort relief.

Les notes nombreuses et étendues qui devaient être jointes à ce travail forment un ouvrage à part qui sera publié sous peu. Nous avons donc supprimé toute note explicative qui n'était pas d'une rigoureuse nécessité, nous en rapportant, nous aussi, à l'intelligence de nos lecteurs.

permettant pas de l'exécuter ainsi du premier coup. Après l'avoir passée au feu, on recommence deux ou trois fois jusqu'à ce que l'empreinte soit satisfaisante.

C'est tout ce qu'il est nécessaire de dire sur cette manière de frapper les médailles, et je laisse en arrière beaucoup de détails que je regarde comme superflus, supposant toujours, comme je l'ai dit, parler à des hommes qui n'ignorent pas entièrement les procédés de l'art. Nous passerons donc à l'autre manière de frapper, dite *à vis*.

CHAPITRE X. *De la manière de frapper les médailles à* vite (1).

Il faut faire un châssis de fer, épais et large, semblable à celui dont nous venons de parler, mais assez long pour qu'il puisse contenir, outre les deux carrés où est gravée la médaille, l'écrou de bronze que l'on coule sur la vis de fer. Cette vis doit être épaisse de trois doigts, et le pas de vis doit être carré ; il a ainsi plus de force que de l'autre forme qu'on a l'habitude de lui donner. Il faut observer que le châssis doit être percé dans la partie supérieure, ensuite on placera dedans les carrés entre lesquels on aura placé le métal que l'on veut frapper et l'écrou de bronze qui doit être assez fort pour ne pas danser dans le châssis. Comme les carrés doivent être un peu plus petit, on les calera avec de petits coins de fer, les fixant bien de manière à ce qu'ils ne bougent pas. On préparera ensuite une pièce de bois de deux brasses de long, qui doit être enterrée de manière qu'il n'en sorte du sol qu'une demi-brasse ; on applique à la tête inférieure de cette pièce de bois une traverse assez forte, également de deux brasses de longueur ; et dans la partie supérieure, que l'on entaille, on fixe solidement le châssis de fer ; il est nécessaire encore de la fortifier vers la partie où est la vis avec certaines petites ailes de fer assez fortes qui empêchent qu'elle ne se fende. La tête supérieure de la vis doit être aplatie, et dans cette partie on fixe un fort anneau de fer qui doit avoir deux queues, lesquelles doivent

(1) Cellini nous révèle ici l'emploi du balancier dont on se servait déjà à cette époque, bien que quelques historiens, entre autres l'abbé Rochon, dans son *Essai sur les monnaies anciennes et modernes*, en aient attribué l'invention à Ch. Briot qui vivait au commencement du dix-septième siècle.

être trouées et fixées à des leviers qui ne doivent pas avoir moins de six brasses : ensuite, avec quatre hommes, en tenant droits les carrés et le métal que l'on veut frapper, l'on exécute parfaitement les médailles.

De cette manière, j'ai frappé plus de cent pièces pour le pape Clément VII, toutes de bronze, sans les avoir fondues d'abord comme il est nécessaire de le faire lorsqu'on veut *coniare*. La force de la vis est telle que si l'on considère bien, quoiqu'elle soit d'un plus grand prix à établir, on a de très-grands avantages à frapper les médailles de cette manière : elle est moins coûteuse, et, outre que les épreuves sont plus belles, les carrés se fatiguent moins. Quant aux médailles d'or et d'argent, j'en ai frappé une grande quantité sans jamais être obligé d'en faire recuire aucune. En somme, avec deux pressions, l'on obtient régulièrement une médaille, au lieu qu'en cent coups de coins, c'est à peine si l'on en fabrique une. Mais c'est assez parler sur ce sujet, venons à traiter maintenant les travaux de grosserie d'or et d'argent.

CHAPITRE XI. *De l'art de la grosserie d'or et d'argent, de l'exécution des figures et des vases, et des différentes manières de fondre le métal et de le couler en feuilles.*

Nous en sommes arrivé au dernier des arts de l'orfévrerie dont nous ayons à parler dans ce traité, celui de travailler la grosserie d'or et d'argent. Cet art, que j'appris à Rome, y était pratiqué d'une manière toute différente de celle que j'ai pu observer plus tard à Paris, où il s'exécute une grande quantité de travaux de ce genre. Je décrirai les deux procédés, mais auparavant je parlerai de la manière de fondre l'argent pour toutes les occasions qui peuvent se présenter. Je dis donc qu'il y a trois moyens à employer pour que l'argent ne brûle pas et se liquéfie facilement. Le premier moyen est de se servir, pour alimenter le feu, de l'air que fournit un soufflet dont l'orifice est ajusté à un petit fourneau de briques, qui doit recouvrir parfaitement le creuset dont on se sert, et être toujours assez haut pour le surpasser de quatre doigts ; puis on prend un creuset, on l'enduit en dedans et en dehors d'huile d'olive, on l'emplit d'argent et on le met dans le fourneau. Au fond de ce dernier, il doit y avoir quelques petits charbons allumés, je dis quelques-uns seulement, afin que la chaleur ne soit pas tout d'un coup si ardente qu'elle fasse rompre le creuset. C'est pourquoi on ne

doit donner d'abord qu'une chaleur tempérée, et ne toucher le soufflet que quand le creuset sera chauffé jusqu'au rouge. Quand celui-ci en est arrivé à ce point, on peut commencer à faire agir doucement le soufflet, et continuer à s'en servir adroitement jusqu'à ce que l'argent soit liquide comme de l'eau. Alors on prend une poignée de tartre de vin, et on le jette dans le creuset sur l'argent fondu. On attend un instant, et l'on prend un chiffon de toile de lin, plié en quatre ou cinq doubles et imbibé d'huile; puis on enlève les charbons qui recouvrent le creuset, on place dessus le chiffon de toile, et on le saisit avec une paire de tenailles, dites *embrasseuses*, et ainsi appelées de leur mode d'action qui consiste à embrasser le creuset. On conçoit que si les tenailles le saisissaient de la même manière qu'on est dans l'habitude de prendre les creusets de fer, celui dont nous parlons étant de terre, se romperait subitement. Les tenailles dont nous parlons sont faites, au contraire, de telle façon, qu'elles soutiennent le creuset sans qu'il y ait aucun danger de le briser. On doit avoir alors tout prêts les *étriers* dans lesquels on doit couler l'argent. Ceux-ci se composent de deux plaques de fer, grandes suivant le besoin, entre lesquelles on place de petits bâtons carrés, de la grosseur du doigt plus ou moins, suivant l'épaisseur qu'on veut donner à la fonte. On fixe les deux plaques en plaçant tout autour des tenailles à coulant assez fortes, dont on serre les mâchoires avec le marteau, de manière à ce qu'elles pressent l'étrier également dans tous sens. On place six ou huit de ces pinces suivant les dimensions du moule, qu'on a soin d'ailleurs de luter dans tout son pourtour avec un peu de terre molle, pour que l'argent que l'on coule ne se répande pas au dehors. Il faut encore avoir soin que les étriers soient bien chauds, les fixer dans un catin de cendre éteinte, ou entre quatre briques de terre. On commence par jeter un peu d'huile dans les moules, puis on y coule l'argent. C'est là une des manières de fondre.

Venons maintenant à la deuxième, qui est de beaucoup préférable. Les batteurs d'or ont l'habitude, à Florence, de fondre d'une manière dite à *mortaio*, et ainsi appelée des fourneaux dont ils se servent pour cette opération. Ces fourneaux se font de la manière suivante : on prend plusieurs lames de fer flexibles, de la grosseur d'un demi-doigt, d'une largeur au moins double, et l'on construit avec elles un appareil de forme ronde, haut d'une brasse et un tiers, bien qu'on puisse d'ailleurs en faire de plus ou moins grands, suivant qu'on a à fondre une masse d'argent plus ou moins considérable. Il doit donc, comme nous l'avons dit, avoir une configuration arrondie, et cela dans les deux tiers

supérieurs; le tiers inférieur se compose de quatre pieds de fer, qui sont un peu plus gros que le reste de l'appareil, et sur lesquels le fourneau doit reposer. Au point d'où partent les pieds, il faut disposer une petite grille assez large pour qu'on puisse passer entre ses interstices à peu près un doigt et demi. Elle sert de fond au fourneau. On recouvre l'appareil d'un enduit composé de terre molle et de briques pilées, pareil à celui dont on se sert pour les fours de verriers. Tous ces soins pris, on place sur la grille une brique de terre cuite ; sur celle-ci on met de la cendre, et sur cette couche de cendre on pose le creuset rempli de l'argent qu'on se propose de fondre, et l'on prend ensuite toutes les précautions que nous avons indiquées pour la première manière de fondre dont nous avons parlé. Cela fait, on recouvre le creuset de petits charbons allumés, et on le laisse rougir de lui-même. Comme l'appareil, en raison de sa disposition, a un grand tirant d'air, on fond plus facilement qu'en se servant du soufflet. On a encore l'habitude de fabriquer des creusets de fer, car il arrive bien souvent que ceux de terre se rompent. Mais on doit recouvrir ces creusets de fer d'un lut de cendre fine, qu'on appelle pour cela une *cendrée*. On en applique, en dedans et en dehors, l'épaisseur d'un demi-doigt, et on laisse bien sécher l'enduit avant de mettre l'argent. Ce lut peut aussi se composer de terre molle et de brique pilée ; ces deux enduits sont bons, pourvu qu'on prenne pour le reste les soins que nous venons de détailler.

Il y a une troisième manière de fondre, que je trouvai dans une circonstance très-difficile, et qui me réussit parfaitement. Pendant le sac de Rome, comme j'étais renfermé dans le château Saint-Ange, et, privé de toutes les facilités qu'exige une telle opération, je me trouvai réduit aux seules ressources de mon esprit. Dans cette occasion, je dépavai ma chambre, et des briques que j'arrachai je construisis un fourneau, ayant la forme d'un angle obtus. Je disposai mes briques bout à bout, laissant des joints larges de deux doigts. De cette manière, j'allai en rétrécissant mon ouvrage de plus en plus, et quand mon fourneau eut une palme de hauteur en dedans, j'assemblai mes briques de manière à placer dessus une petite grille faite de manches de pelles à feu et de broches que je brisai. Cela fait, je continuai à élever mon fourneau en le rétrécissant de plus d'une palme et un quart. Je pris ensuite une cuiller de fer assez grande que je trouvai par hasard dans une cuisine ; après lui avoir fait un lut de terre et de cendres mêlées, je mis dedans tout l'or qu'elle pouvait contenir. Je la soumis tout de suite à un grand feu, car je n'étais pas exposé aux dangers de la briser, comme il

arrive souvent pour les creusets de terre. Ayant fondu ainsi une première quantité d'or, je remplis la cuiller un assez grand nombre de fois pour arriver à fondre cent livres d'or. C'est là un moyen de fondre très-facile et excellent, et comme j'en suis l'inventeur, qu'il me soit permis de l'appeler, en forme de plaisanterie, fondre *à tazza*. Bien qu'il puisse paraître nécessaire, pour plus de clarté, de donner un dessin de cet appareil, cependant comme j'ai fait mes efforts pour l'expliquer avec une grande lucidité, je me dispenserai d'entrer dans d'autres détails, et j'en viendrai à traiter de la manière d'opérer dans l'art de grosserie.

CHAPITRE XII. *De l'exécution des vases d'or et d'argent, et des diverses manières d'en fondre les anses et les pieds. De la préparation des plaques de métal, et de la forme des enclumes et des ciseaux.*

Après avoir coulé l'argent entre les plaques de fer, on le laisse refroidir de lui-même pour qu'il se raffermisse et se solidifie mieux. Ensuite on enlève les bavures, et avec un grattoir un peu recourbé et large de deux doigts, on dégrossit la plaque de la manière suivante. Le grattoir, que l'on fixe à un bâton muni de deux manches éloignés d'une demi-brasse environ du tranchant, doit être recourbé de trois doigts et ajusté de manière à pouvoir mordre la plaque d'or ou d'argent que l'on doit dégrossir. Après avoir fait rougir au feu la feuille de métal, on la fixe solidement sur l'une des plaques de fer qui ont servi à la couler, on place sur son épaule le bâton auquel on a ajusté le grattoir, et, en saisissant des deux mains les manches, qui forment une croix avec la barre principal, on racle vigoureusement la plaque jusqu'à ce qu'elle se découvre nette et brillante.

Je ne veux pas omettre ici quelques observations que j'ai eu l'occasion de faire à Paris, où j'ai exécuté en argent les ouvrages les plus difficiles et les plus grands que l'on puisse voir. Pendant que je préparais mes plaques d'argent de la manière que je viens de décrire, un de mes ouvriers, qui me regardait faire, jeune homme intelligent et capable, qui s'appelait *Claudio Fiamingo*, me dit modestement que, bien que ma manière de dégrossir les plaques fût fort belle, on gagnait beaucoup de temps à les travailler par un procédé qui lui était particulier et avec lequel on évitait cette opération. Désireux de connaître ce procédé, je lui donnai à faire, d'après mes modèles, deux vases d'argent du poids

de vingt livres chacun. Après avoir fondu son argent et l'avoir jeté dans les formes, il enleva les bavures de la plaque, et sans la dégrossir et la nettoyer, il commença à la battre au marteau et à lui faire prendre la forme convenable comme je l'expliquerai plus bas. Cette façon d'opérer me semble digne d'être imitée. J'appris encore quelques autres procédés dont la réussite me parut d'abord devoir être attribuée à l'argent de qualité supérieure que l'on a l'habitude d'employer à Paris; mais par la suite j'ai pu juger qu'elle était plutôt le résultat d'une grande pratique dans ces sortes de travaux. Les artistes de cette ville exécutent avec la même facilité et la même perfection les ouvrages d'argent le plus pur et ceux que l'on fabrique avec le métal du plus bas aloi. Ils exécutaient donc leurs travaux comme je l'ai dit, sans perdre leur temps à racler la plaque, mais sans négliger aucune des autres précautions, comme, par exemple, d'enlever les battitures au fur et à mesure qu'elles paraissent dans le courant du travail. Tout bien considéré cependant, et à juger ces procédés sans prévention, je préfère la première manière à la seconde, c'est-à-dire celle de dégrossir d'abord les plaques d'argent; je m'en suis toujours mieux trouvé.

Nous enseignerons maintenant comment on exécute un vase de forme ovoïde. Dans le nombre des vases que j'eus l'occasion de faire à Rome, il y en eut deux de cette forme avec une anse et un col étroit. Ils avaient plus d'une brasse de hauteur. Le premier fut exécuté pour l'archevêque de Salamanque et l'autre pour le cardinal Cibo. Ces sortes de vases se nomment aiguières et se placent sur les crédences comme décoration; ils étaient ornés de feuillages et de divers animaux. J'en fis d'autres pour le roi François I^{er}, beaucoup plus grands que les précédents et couverts de ciselures du plus beau travail. Ils s'exécutent de la manière suivante: la plaque d'argent préparée comme nous venons de le dire, on en abat les angles, et comme les pièces que l'on coule sont ordinairement plus longues que larges, il faut leur donner d'abord une forme ronde en les faisant chauffer jusqu'au rouge et en les battant vigoureusement sur l'enclume d'un angle à l'autre avec la panne du marteau. Il faut chauffer la plaque à plusieurs reprises, et observer que, si le degré de chaleur était trop élevé, courrait risque de se briser. Elle doit être de trois doigts plus large que le diamètre du corps du vase que l'on veut exécuter, et l'on doit avoir soin de la maintenir vers le milieu aussi épaisse que possible.

Mais avant de la réduire à cette dimension, on prend un fer de la longueur et de la grosseur du doigt, pointu d'un côté, que l'on place droit sur l'enclume, et sur lequel on pose en équilibre la plaque

d'argent que l'on veut retreindre. On charge alors un aide de frapper sur la pointe avec la tête du marteau, de façon à marquer sur la plaque le point de milieu que l'on a trouvé par ce moyen. Quelques artistes opèrent sans l'aide de personne, surtout pour les pièces d'une petite dimension ; il est cependant nécessaire de se faire aider pour les grandes. Le point obtenu ainsi, on retourne la plaque, et en la posant sur l'enclume, on la frappe de nouveau avec le même fer pour qu'il soit plus apparent. Ce point pris pour centre, on décrit un cercle avec le compas, et l'on répartit également l'argent, au marteau, en le passant au feu plusieurs fois. Il faut avoir soin de ne pas effacer le point en battant la plaque. Lorsqu'elle est d'une largeur convenable, c'est-à-dire d'un diamètre plus large de trois doigts que celui que doit avoir le corps du vase, on reprend le compas, et on trace un cercle égal à la plus grande circonférence de la panse, dans lequel on inscrit de la même manière une suite de cercles concentriques, espacés d'un demi doigt l'un de l'autre, jusqu'à ce qu'on soit arrivé au point qui marque le centre. Alors avec un marteau à panne arrondie comme le bout du doigt, on bat la plaque en partant du point central et en suivant les cercles que l'on a tracés, de sorte que l'empreinte des coups de marteau figure une espèce d'hélice ; de cette manière, le disque d'argent prend la forme d'une coupe. Sans perdre de vue le point de milieu qu'il faut marquer de nouveau, lorsque cela est nécessaire, on continue à retreindre la pièce également jusqu'à ce qu'elle ait une profondeur égale à celle du corps du vase qui sert de modèle ; ensuite, au moyen de diverses sortes d'enclumes appropriées à la forme que l'on veut obtenir, on frappe tantôt avec la tête et tantôt avec la panne du marteau, autant que cela est nécessaire, jusqu'à ce que la pièce ait la configuration voulue. Ces enclumes s'appellent *langues de vache*, dans les termes de l'art. On exécute de la même manière, sur une enclume recourbée, l'orle qui détermine la forme du vase, et on continue, en le soutenant un peu jusqu'à ce qu'on en soit arrivé à resserrer le col. Il faut avoir soin d'ailleurs d'enlever toutes les battitures qui se montrent pendant le cours de l'exécution. Le col du vase terminé, suivant que le modèle l'indique, si l'on veut en travailler le corps en bas-relief, il faut l'emplir de poix noire, et dessiner avec un stylet d'acier bruni les figures, les feuillages et les animaux que l'on veut représenter. Ce dessin doit être repassé ensuite à la plume et terminé avec toute la netteté possible.

Les ciseaux que l'on emploie pour ces sortes de travaux sont de la longueur du doigt, gros comme une plume d'oie, plus ou moins ; les plus forts ont deux fois cette grosseur. Leur configuration est aussi

très-diverse, les uns ont la forme d'un C, d'autres sont plus ou moins contournés, et il y en a de droits. De chaque forme, il faut en avoir d'un calibre différent.

On profile le dessin avec ces ciseaux, en les frappant adroitement avec un marteau du poids de trois ou quatre onces, puis on entoure le vase d'un feu modéré pour faire sortir la poix qui est à l'intérieur. Après cela, on le passe au feu et on le blanchit en le faisant bouillir dans deux parties égales de tartre et de sel commun. Pour relever l'argent, on se sert d'outils de forme et de dimensions différentes que l'on appelle *chasse-dehors* (1), faits en forme d'enclume à longues cornes, que l'on fixe dans un billot de bois comme les enclumes ordinaires. Cet instrument, dont la pointe est recourbée et ronde comme l'extrémité du petit doigt, s'introduit dans le vase et sert à relever les diverses parties du travail. En frappant sur la corne qui est en dehors, on parvient par le contre-coup à faire rebattre celle qui est à l'intérieur du vase, et l'on obtient peu à peu tous les reliefs que l'on désire. Après avoir exécuté ainsi les figures, les feuillages et les animaux, on remet le vase en poix après l'avoir passé au feu et blanchi de nouveau.

Les ciseaux dont on se sert pour le terminer sont différents de ceux que nous avons décrits plus haut, en ce que le bout doit avoir la forme d'un haricot. Du reste, cette forme n'est pas rigoureuse, les maîtres, qui ont diverses manières de ciseler, la varient souvent, et elle importe peu; il suffit de dire que ces ciseaux ne doivent pas couper, mais écacher l'argent. Lorsque tous les reliefs sont sur le point d'être terminés, on retire le vase de la poix et l'on exécute en cire le bec et l'anse de l'aiguière que l'on enrichit ordinairement des plus gracieux caprices. Les modèles de ces parties doivent être exécutés d'avance, et il faut, en les modelant en cire, les perfectionner autant que possible. Ces ornements terminés, il y a diverses manières de les mouler qu'il ne me coûtera pas beaucoup de décrire dans l'intérêt de l'artiste. Je commencerai par celle qui m'a paru la plus facile, et dont je me suis servi pour les vases du roi François I[er]. Je pris de cette terre qu'emploient les maîtres de l'artillerie; après l'avoir fait sécher, je l'écrasai et je la mêlai avec de la tonture de drap et un peu de bouse de vache passée au tamis. Ce mélange doit être battu avec soin; ensuite, j'appliquai sur la cire une couche de tripoli détrempé,

(1) Les orfévres désignent sous le nom de bigorne, bigorneau, bel outil, chasse et resingue, divers instruments qui servent à porter la percussion du marteau sur la partie d'un corps qu'il ne peut atteindre.

ayant la consistance de la couleur avec laquelle on peint. Il faut préalablement avoir placé la bouche et les évents; ces derniers doivent être de cire et disposés comme j'en ai toujours eu l'habitude, de manière à partir de la partie inférieure pour arriver dessus vers la bouche, sans cependant en approcher assez près pour faire craindre que le métal puisse y pénétrer lorsqu'on le verse dans le moule. La couche de tripoli sèche, je pris le mélange de terre dont nous venons de parler, et je l'appliquai dessus peu à peu en le laissant sécher jusqu'à ce qu'il y en ait l'épaisseur du doigt environ. Il faut faire alors une espèce d'armature de fil de fer, en lier le moule tout autour, et recouvrir ce fil de fer d'une autre couche de la même terre moins épaisse que la première. On prend toutes ces précautions pour maintenir le mieux possible la couche principale; cela fait, on approche le moule d'un feu modéré et on en tient la bouche penchée sur une petite coupe pour faciliter l'écoulement de la cire. Il importe que la chaleur ne soit pas assez forte pour faire bouillir la cire, ce qui peut gâter le moule. Une fois qu'elle sera entièrement écoulée, on le verra se détacher du vase de lui-même; il faut alors clore avec la même terre la partie qui était adhérente au vase, lier de nouveau le moule avec des fils de fer que l'on recouvre d'une couche de terre comme la première fois, et le placer dans un petit fourneau de brique.

On le fait cuire en allumant les charbons en même temps que l'on place le moule dans le fourneau. Ce mélange de terre et de tonture de drap peut supporter un feu très-vif. Lorsque le moule sera bien cuit, on le placera dans un vase capable de le contenir facilement, que l'on remplira de sable humide pour le maintenir, comme cela se fait pour les moules de l'artillerie dans les fosses. Après avoir fait fondre l'argent et l'avoir rafraîchi avec du tartre bien pulvérisé, on bouchera le creuset avec un chiffon gras, plié en trois ou quatre doubles, et au moyen des pinces embrasseuses, on le versera dans le moule. Il faut avoir différentes paires de ces pinces embrasseuses, dont nous avons déjà parlé, grandes et petites, suivant le creuset dont on se sert, et la quantité d'argent que l'on veut fondre. Elles saisissent le creuset uniformément et l'empêchent de se rompre, danger auquel on est souvent exposé. Lorsque cela arrive pendant que l'on verse le métal, on perd d'un seul coup toutes ses fatigues et tout son travail; l'artiste doit donc apporter à cette opération beaucoup d'adresse et de soins. Pendant qu'il verse l'argent dans le moule, il faut qu'il charge un aide, armé d'une paire de pinces, de faire en sorte que le chiffon gras qui a été placé sur le creuset ne se dérange pas; il sert à conserver la cha-

leur du métal, et empêche qu'il ne tombe dans le moule des charbons ou toute autre matière étrangère.

Si l'on orne le vase de petits masques, ce qui se fait assez ordinairement, après qu'on aura détaché la cire du vase, il faut en prendre une empreinte de plâtre et étendre également dans le creux une couche de cire plus ou moins épaisse, suivant que l'on veut obtenir les masques d'argent plus ou moins massifs. Cette cire, que l'on a l'habitude d'étendre très-mince, s'appelle, en terme de l'art, *lazagna*. On recouvre la cire avec la même terre dont on s'est servi pour la pièce précédente, et on opère la fonte de la même manière. Les anses et les pieds se coulent d'une façon semblable. Ces derniers s'exécutent quelquefois au marteau; mais pour les grands vases, je conseillerai toujours à l'artiste de les fondre.

Je donnerai encore une autre manière de couler ces sortes d'objets, afin que l'artiste puisse choisir celle qui lui conviendra le mieux. Les procédés que je vais décrire sont également très-bons. Je prenais du plâtre à mouler frais et une brique de terre cuite, que j'écrasais et que je passais au tamis séparément ; ensuite, les mêlant en parties égales, j'en faisais une espèce de sauce en les délayant avec de l'eau et y ajoutant un peu de plâtre brûlé. J'étendais ce mélange sur le modèle de cire avec un pinceau de soie de porc, de la manière dont j'ai parlé précédemment; mais il faut mettre le plâtre tout d'un coup. Il prend peu à peu, et on peut l'appliquer alors avec une petite palette de bois disposée à cet usage ; on en met l'épaisseur du doigt et on le laisse prendre. Cela fait, on lie le moule avec du fil de fer fin et bien recuit, et l'on étend dessus une couche de plâtre et de brique pulvérisés et détrempés ensemble sans avoir été précédemment passés au tamis. Cette enveloppe, qui doit bien recouvrir le fil de fer, doit être proportionnée au volume du moule. Si l'artiste n'est pas pressé de livrer son ouvrage, comme cela arrive quelquefois, il devra laisser sécher le plâtre de lui-même au soleil ou dans un lieu sec où il y aura de la fumée, et l'y laisser jusqu'à ce qu'il soit bien sec. On approche alors le moule d'un feu doux pour en faire couler la cire, et lorsqu'il est vide, on augmente adroitement le feu et on le fait cuire, comme je l'ai dit pour les moules de terre. Cette méthode, que je trouve excellente, n'exige pas d'autres soins; elle est commode et fort expéditive pour se débarrasser des travaux que l'on a hâte de terminer.

Il y a encore une autre manière de couler ces sortes de choses, qui s'exécute ainsi. On prend le modèle de cire, que l'on coupe en plusieurs morceaux, que l'on moule dans la terre en poudre et dans les châssis dont

nous avons déjà parlé, et on coule en plomb. Il faut apporter un grand soin à cette opération, qui ne s'obtient pas toujours facilement en raison des parties qui ne sont pas entièrement de dépouille. L'artiste répare les jets de plomb, les amincit à sa fantaisie, et s'en sert ensuite pour couler en argent dans les mêmes châssis. Cette dernière manière offre cet avantage, que l'on peut, après avoir obtenu le modèle de plomb, l'amincir et le terminer comme l'on veut, et, en outre, le conserver et le faire servir dans l'occasion à d'autres travaux.

CHAPITRE XIII. *Des statues d'argent plus grandes que nature.*

L'exécution des statues d'argent grandes comme nature, ou d'une proportion plus élevée, présente de très-grandes difficultés ; et bien que l'on emploie pour les faire les mêmes procédés que pour les figures de moyenne dimension, comme celles que l'on voit à l'autel de Saint-Pierre de Rome, par exemple, qui ont une brasse et demie de hauteur, le résultat est loin d'être le même ; leur volume empêche de les manœuvrer facilement au feu, et, en outre, elles se font de lames d'argent plus épaisses que les autres. Ces difficultés sont telles que, jusqu'à ce jour, je n'en ai rencontré aucune digne d'être citée, tandis que, parmi les petites, il y en a un grand nombre d'excellentes, exécutées par de bons artistes. Nous avons dit qu'à Paris on travaillait la grosserie plus que dans toute autre partie du monde, et que les travaux au marteau s'y exécutaient avec une bien plus grande perfection ; cependant, à l'époque du passage de l'empereur Charles-Quint à Paris, lorsque le roi François I[er] commanda de faire une statue d'argent représentant Hercule, avec deux colonnes de la hauteur de trois brasses et demie, qu'il voulait offrir à ce prince avec d'autres présents, les premiers maîtres de la ville qui entreprirent ce travail ne purent jamais l'achever avec la perfection que l'on admire dans leurs autres ouvrages. La soudure surtout leur offrit des obstacles insurmontables, et ils furent contraints, pour joindre la tête, les jambes et les bras au torse de la statue, de les lier avec des fils d'argent.

Le roi, qui désirait avoir douze statues d'une grandeur pareille à celle dont nous venons de parler, se plaignant d'une telle imperfection, cherchait à savoir si l'art ne permettait pas de surmonter une semblable difficulté. M'étant fait fort de cela, et lui ayant démontré comment on pouvait les

achever avec toute la perfection qu'il désirait, il commanda que je me misse à l'œuvre aussitôt.

Il y a diverses manières de procéder à l'exécution de pareils travaux; et suivant que les maîtres ont plus ou moins l'habitude de travailler de cet art de grosserie, ils doivent choisir l'une ou l'autre de ces manières. Il faut d'abord modeler une statue de terre d'une grandeur égale à celle que l'on veut exécuter en argent, ensuite la mouler en plâtre et la partager en plusieurs morceaux que nous diviserons ainsi : Les deux principaux comprendront tout le corps de la statue, depuis la naissance du col jusqu'à l'enfourchure des cuisses, que l'on partage en deux pièces, le devant et le derrière du torse, les points de suture se trouvent placés sur les côtes. Les jambes et les bras seront également divisés en deux parties dans toute leur longueur; la tête doit être exécutée d'un seul morceau; et comme les parties creuses apporteraient quelques empêchements, il faut les remplir de cire, afin qu'elles ne s'opposent point à ce qu'on puisse lever la pièce. L'on prend ensuite toutes ces formes de plâtre, et on les coule en bronze séparément. Cela fait, l'artiste, après avoir choisi des feuilles d'argent d'une épaisseur nécessaire, commencera à les battre sur les formes de bronze avec un marteau de bois, faisant plier l'argent au moyen de plusieurs cuissons successives; de cette manière il prendra exactement la forme du creux. Le maître habile doit alors ajouter à son travail par quelques coups de marteau donnés à propos, suivant que le réclament l'art et la nécessité de donner à chaque pièce un excédant de largeur nécessaire pour les joindre ensemble et les souder. Cet excédant, qui ne doit avoir que la largeur strictement nécessaire, s'entaille ensuite avec des cisailles, chaque entaille étant éloignée l'une de l'autre de deux doigts, de manière qu'en superposant les deux pièces respectives, on les fasse entrer l'une dans l'autre. Il faut les saisir adroitement alors avec le marteau, en tenant à l'intérieur une enclume ronde ou tout autre morceau de fer, afin que le coup de marteau ne porte pas à faux.

Chaque pièce doit être exécutée ainsi, en commençant d'abord par le corps de la statue, et être soudées avec soin. Mais avant d'en venir à les réunir toutes ensemble, chaque partie séparée doit être emplie de poix et achevée définitivement avec le marteau et le ciseau, tel que l'indique le modèle.

Je dois dire ici, pour parler de tout ce que j'ai observé et pratiqué dans l'exécution des figures du roi François Ier, que l'argent m'ayant été donné, j'en fis des plaques suivant le procédé que nous avons décrit; et qu'après avoir fait le modèle de terre, les plaques d'argent réduites à

une épaisseur convenable, en les frappant tantôt à gauche, tantôt à droite, je parvins à leur donner la forme désirée. En opérant de cette manière, j'eus fait plus vite que par celle dont nous venons de parler. Mais si ce travail au marteau est plus expéditif, il demande aussi beaucoup d'habileté et une grande pratique. Après avoir terminé les jambes, les bras et le corps, je fis la tête d'une seule pièce, la repoussant de la même manière que si j'avais eu un vase à faire. Nous en avons donné les procédés.

La forme donnée à tous ces membres, je commençai à les souder, ainsi que nous l'avons dit, en entaillant et superposant les deux parties de chaque pièce l'une sur l'autre. La soudure dont je me servais était au huitième, c'est-à-dire que dans une once d'argent je mettais la huitième partie d'une once de cuivre. Je commençai par le corps de la statue, me servant d'un grand soufflet, auquel j'avais adapté une douille assez longue qui soufflait sous un lit de charbons que j'avais allumés, pendant que la pièce à souder était posée dessus ; opérant de manière à ce que la pièce devînt rouge en même temps que les charbons. En soufflant ainsi peu à peu, la soudure vint à couler, et sans qu'il fût besoin de l'éteindre, j'avançai ou je retirai la pièce en arrière au fur et à mesure, suivant le besoin, jusqu'à ce que je fusse arrivé d'un bout à l'autre de l'œuvre.

Dans l'opération que je viens de décrire, je n'ai pas parlé de borax, mais j'ai déjà dit que je supposais toujours parler à des artistes qui n'ignorent pas entièrement les procédés de l'art, et ils savent qu'aucune soudure ne peut être obtenue sans borax. Bien souvent, la pièce étant au feu, il arrive que la soudure manque en quelques endroits, il faut alors la renouveler ainsi que le borax. Lorsque cela m'arrivait, je prenais au lieu d'eau un peu de suif de chandelle pour ne pas refroidir la pièce entière, et, sur cette graisse, je remettais la soudure et le borax, ce qui produisait le même effet que si je m'étais servi d'eau. Je soudais donc ainsi toutes les parties de ma statue, et, après les avoir emplies de poix, je les achevais au ciseau.

Il restait alors à réunir toutes les pièces et à monter la statue, opération que nous avons dite si difficile à exécuter, que les artistes français n'avaient pu en surmonter les obstacles dans la statue de l'Hercule.

Au milieu d'une grande pièce qui me servait d'atelier, je fis une élévation de cailloux assez semblable à un petit mur, de la hauteur d'une brasse sur quatre de long et une et demie de large, et, commençant par ajuster les jambes au corps de la statue, je les liai avec du fil d'argent au lieu de fil de fer dont on avait l'habitude de se servir, et de trois doigts en trois doigts j'allais, liant les deux jambes au corps, non sans de grandes

fatigues. Cela fait, je le plaçai sur le petit mur après avoir préparé un bon feu, et je mis sur ces liens de la soudure au cinquième, pareille à celle au huitième, dont nous avons parlé. La cinquième partie de cuivre que l'on ajoute à l'argent doit être de cuivre rouge et non de laiton. Le cuivre rouge est plus solide et se laisse mieux ciseler, bien qu'il soit un peu plus difficile à fondre; mais comme je travaillais de l'argent allié à un onzième de cuivre seulement, je surmontais aisément toutes les difficultés : si l'on voulait faire un pareil ouvrage avec de l'argent d'un bas alliage, on ne réussirait pas. Ayant donc accommodé la partie de la statue, ainsi que je viens de dire, me faisant aider par quatre ouvriers, je commençai à lui donner le feu à l'aide d'éventails et de petits soufflets à main. Au fur et à mesure que je voyais fondre la soudure, je jetai dessus, pour l'éteindre, de la cendre chaude. Si j'avais employé l'eau, je n'aurais pu remédier ensuite là où elle ne réussissait pas; de cette manière, je parvins à souder les deux jambes, et avant que le travail en fût refroidi, j'ajustai avec le même succès toutes les autres parties. Ainsi cette statue, de quatre brasses de hauteur et du poids de trois cents livres, fut retirée du feu parfaitement soudée. Cette opération fut très-admirée par tous les artistes de Paris. Après avoir été blanchie suivant la manière ordinaire, elle fut mise en poix et achevée au ciselet.

Cette statue, qui représentait Jupiter tenant le globe du monde dans sa main gauche, et de la droite un foudre, dans lequel on pouvait placer une torche allumée, fut posée sur une base de deux tiers de brasse de hauteur environ, que j'ornai de compositions en bas-relief de bronze doré.

Bien que nous ayons déjà enseigné la manière de blanchir les ouvrages d'argent, celui qui nous occupe ayant offert de grandes difficultés en raison de sa dimension, nous ne laisserons pas de dire les moyens que nous avons employés, afin que l'artiste puisse voir comment il doit se gouverner dans de semblables travaux.

Pour cette opération, je fus obligé d'aller dans la boutique d'un teinturier d'étoffes et d'emplir de blanchiment un cuvier que je choisis assez grand pour contenir la statue. Après l'avoir nettoyée de l'excédant de la soudure, l'avoir terminée et passée à la ponce, je la mis, au moyen de quatre tringles de fer, sur un lit de charbons à moitié consumés que j'avais étendu à terre; là, elle fut recouverte de charbons avec une pelle de fer, ce qui ne se fit pas sans d'énormes fatigues, comme on peut se l'imaginer, si l'on pense à la grandeur du feu. La cuve préparée et remplie du mélange d'eau de tartre et de sel, à l'aide de quatre verges de

fer, nous l'enlevâmes du feu, et après l'avoir laissée refroidir, elle y fut placée avec quatre barres de bois de châtaignier qui sont nécessaires ici, parce que le mélange avec lequel s'opère le blanchiment ne supporte pas le contact du fer. Une fois dans le cuvier, elle y fut retournée et brossée avec de grands pinceaux de soie de porc, faits de la même manière que ceux dont on se sert pour blanchir les murs et de la même grandeur. Elle en fut retirée ensuite et mise dans une autre cuve remplie d'eau fraîche. Ainsi terminée et bien essuyée, l'ordre fut donné d'en dorer quelques parties qui réclamaient cet ornement.

Bien que la dorure de ces parties ait présenté des difficultés incroyables, nous n'en parlerons pas pour éviter d'être long. Nous nous réservons d'enseigner une autre fois l'art de dorer, chose non moins belle que merveilleuse, que doivent savoir ceux qui désirent ne rien ignorer de ce qui est relatif à l'orfévrerie, non pour le pratiquer eux-mêmes, car l'influence pernicieuse du mercure est telle, qu'elle énerve ceux qui exercent cette profession, fait trembler leurs membres, et rend leurs yeux louches et effrayants.

Nous terminerons ici ce traité de l'orfévrerie que nous avons entrepris pour l'utilité du plus grand nombre, nous en rapportant toujours à l'expérience et à la pratique des maîtres de l'art.

GRAVURE.

RECUEIL DE MODÈLES POUR L'ORFÉVRERIE, LA BIJOUTERIE, LA JOAILLERIE, L'ARQUEBUSERIE, ETC., GRAVÉS DANS LES SEIZIÈME ET DIX-SEPTIÈME SIÈCLES.

La mode, déesse capricieuse et volage, nous répète sans cesse que rien n'est bien que ce qui est nouveau ; mais un proverbe, et on sait que les proverbes sont la sagesse des nations, un proverbe dit : *Rien de nouveau sous le soleil.* Pour accorder deux adages qui, en premier abord, paraissent si différents, il suffit de penser que la mode, toujours jeune, ne sait rien, ne connaît absolument rien de ce qui s'est passé cinquante ans avant l'époque où elle existe ; ainsi elle donne alternativement comme une nouveauté le grec de l'empire, le laisser-aller de la république, le rococo de Louis XV, la renaissance de François I[er] et de Henri II.

Nous n'ayons pas envie d'énumérer ici les rubans et les brocarts du maréchal de Richelieu, les broderies, les crépines, les velours et les dentelles de la marquise de Sévigné et de Marion Delorme; nous voulons seulement parler d'une collection de petites gravures de 5 à 25 centimètres, que possède la Bibliothèque Royale, collection aussi surprenante par le nombre, la variété et la richesse des pièces qui la composent, que merveilleuse sous

le rapport de la conservation des épreuves, et par leur beauté. Nouvellement mise en ordre, elle vient d'être reliée d'une manière qui fait connaître le talent du relieur Lenègre ; on prendrait ces volumes pour des reliures de *Dusseuil*, si on y trouvait seulement quelques égratignures.

La réunion de toutes ces pièces en corps d'ouvrage est due à l'intelligente activité de M. Duchesne aîné, conservateur du cabinet, qui semble se multiplier pour suffire aux soins si divers que réclame le vaste dépôt qui lui est confié.

Nous allons parcourir rapidement les vingt-trois volumes, divisés par ordre de matières qui composent cette collection. La simple énumération des pièces remarquables qu'ils contiennent et des maîtres qui les ont gravées est à elle seule une source de renseignements précieux sur une classe de monuments de l'art qui n'ont pas encore été décrits.

ORFÉVRERIE.

Cette division comprend sept volumes in-4°.

I[er] *volume.* — Diverses pièces par *Jean Théodore* et *Jean Israël* DE BRY, au nombre de cent sept, marquées de leurs noms ou des lettres T. B., et T. D., B. F., avec les années 1558 à 1589. La première suite a pour titre : SPITZEN UND LAUBWERCK FUR DIE GOLDSCHMIT. *Grotis et point pour graver bassins, æigir, tais et sallir pour les orfévres et autres artisiens,* 1589. Les autres pièces représentent des frises, des grotesques, des ornements variés, des manches de couteaux, des fourchettes, des dés à coudre, des poignées d'épée et des garnitures de gaînes à divers usages ; enfin, des boucles, des agrafes, des ceintures et des armoiries avec leurs lambrequins, gravés avec cette délicatesse de burin qui distingue surtout Th. de Bry.

II[e] *volume.* — Cent soixante-deux pièces formant diverses suites de la même nature que les précédentes, gravées par *Michel* LE BLON, à Amsterdam, de 1611 à 1625, signées de son nom et de son monogramme $\frac{M}{B}$.

Le nom se trouve écrit indistinctement LE BLON, BLONDE, BLONDIUS.

III[e] *volume.* — Suites d'ornements d'orfévrerie, plusieurs médaillons et manches de couteaux, ainsi que des études d'oiseaux dans diverses positions, pouvant servir de modèles aux orfévres, au nombre de cinquante-huit pièces, de l'invention de H. JANSSEN, gravées par B. LOCHON, vers l'année 1631.

IV^e *volume*. — Recueil d'études de quadrupèdes, oiseaux, insectes, à l'usage des orfévres, gravés par divers artistes anonymes dans le commencement du dix-septième siècle. En tête de ce recueil est placée une charmante vignette gravée par *Etienne* De Laulne, en 1576, et représentant l'atelier d'un orfévre. Cinq ouvriers y sont diversement occupés : l'un étire un fil de métal ; le second paraît tenir avec précaution, dans la moufle, une pièce qu'il vient sans doute de charger d'émail ; les trois autres, assis autour d'un établi, semblent s'occuper à retreindre et à ciseler.

V^e *volume*. — Modèles d'orfévrerie de diverses époques, manches de couteaux et ornements variés, par G. du Tielt, H. le Roy et Abr. Heckius. Une de ces pièces porte le nom du marchand hollandais, J. de Ram, avec l'année 1681 ; d'autres appartiennent à S. Roupert de Metz, 1668 ; quelques-unes sont marquées P. C., 1672 ; d'autres, enfin, d'un Ducerceau, aussi de cette époque.

VI^e *volume*.—Vingt et une pièces provenant de la collection formée par le maréchal deRichelieu, avec un titre manuscrit ainsi conçu : ***Manières et façons dont les Tabatières d'or sont faites en* 1719 *et* 1720**. Une suite de ces tabatières est gravée par *Jean* du Vivier, père du graveur de médailles, mort il y a peu d'années. Deux autres suites de six pièces chacune portent pour titre : **Essais de tabatières *à l'usage des graveurs et ciseleurs, invantées et gravées par G. Robertay,* 1740**.

VII^e *volume*. — Un volume contenant soixante-huit pièces gravées à l'eau-forte, la plupart publiées en Allemagne sous le titre de *Livre* ou *Nouveau Livre grotesque*, inventé, gravé et publié par Christophe Jamnitzer, orfévre à Nuremberg, 1610. Ces fantaisies ne sont pas toutes du meilleur goût.

BIJOUTERIE.

Cette partie est aussi divisée en plusieurs volumes ; dans l'un, on trouve diverses suites gravées par des artistes dont les noms sont demeurés jusqu'à ce jour presque inconnus, quoiqu'ils méritassent, à plus d'un titre, d'être tirés de l'oubli. Toutes celles que nous allons indiquer offrent des modèles de colliers, de plaques, de médaillons, de pendeloques, de bagues, de croix ou de cachets ; mais, en général, elles représentent des ornements arabesques et grotesques des formes les plus variées, qui peuvent servir à orner toute espèce de bijoux.

I^er *volume in-8°*. — Recueil de plaques et de pendeloques gravées à l'eau-forte par Jacques Androuet Ducerceau, célèbre architecte, sous Henri II, au nombre de trente-neuf pièces. Il est difficile d'imaginer

rien de plus parfait comme élégance de composition et de dessin que cette petite suite. Heureux le graveur! une seule épreuve de son œuvre nous le conserve tout entier, et le papier fragile a mieux défendu le génie de Ducerceau que l'or et les joyaux travaillés par cette forte génération d'artistes italiens dont il ne nous reste rien aujourd'hui.

IIe *volume in-8°*. — Suite de quarante bagues très-joliment gravées à l'eau-forte, et précédées de deux frontispices. On lit sur le premier : *Cum privilegio Regis ad anno decem. P. Woeiriot inue. faciebat* MDLXI; sur l'autre, est un anneau représentant un serpent qui mord sa queue, au milieu une rose avec la devise ΈΝ ΚΎΚΛΩ ΠΑΙΔΕΙΑ, et au-dessus A. M. B. ANEAU W. S. (*Woeiriot salutem*), avec un quatrain ainsi conçu, et servant de dédicace :

Veu que tu es Aneau des plus parfaits
En tout savoir à bon droit te présente,
Ton Woeiriot les Aneaux qu'il a faits
Représentans ta doctrine excellente.

Puis, au-dessous de l'anneau, cet autre quatrain :

D'un riche et bel Aneau et d'une belle Rose,
Tu es yssu orné de grace et bon savoir
Si qu'en ton esprit rond ta grand sience enclose
A iamais te fera vie immortelle auoir.

IIIe, IVe et Ve *volumes in-8°* — Ces trois volumes renferment un très-grand nombre de pièces d'ornements en blanc sur fond noir, la plupart du seizième siècle, gravés par JERG ARNOLD, 1586; CORWINIUS SAUR, 1591, 1596, 1597; et PIERRE NOLIN Beaucoup n'ont ni numéros ni marques qui puissent faire reconnaître les auteurs à qui elles appartiennent; d'autres sont marquées des monogrammes inconnus : — M.P.F — IMF — B D.N.F — G·A — AD — CR — PA. — EIR — IFF — NRF — D.

Quelques-unes de ces suites portent des titres assez curieux pour être rapportés. — Autour d'un alphabet en lettres majuscules, rangé sur quatre lignes, on lit :

SOLI DEO HONOR ET GLORIA. IOANNES VOVERTUS F., 1598.

Sur une plaque carrée, entourée d'ornements :

TOVT BIEN VIENT DE DIEV
SI·FORTVNNE·ME·TOVRMANTE
ESPOIR·EN·DIEV
ME CONTANTE
IEHAN·VOVERT, 1599.

Sur une autre plaque chantournée :

Loue le nom de Dieu Re ' Ge ' M Domine secundum verbum tuum ' Iehan Vovert 1602.

Sur un autre en forme de cœur :

Il ' faut ' louer ' Dieu IOANNES F · T · D, INVENTOR *fecit* 1605.

Dans un ovale : NI CAPIS NON CARPAS. *Guilhelmus de la Queuellerie fecit* AO. DNI. CIↃ IↃCXI (1611), chez S. Savry à Amsterdam.

Sur une place carrée : HINRICH RENBAGE F. *Crisp. V. Pass. exe.*

Dans un ovale : MATHIAS BEITLER, 1612; sur une des pièces de cette dernière suite se voit le cadran d'une montre, diverses figures astronomiques et des instruments de mathématiques : une série de sept figures, placées au-dessous, représentent les planètes qu'on peut, indépendamment de leurs attributs, reconnaître par les initiales placées près de leurs pieds. Voici dans quel ordre elles sont rangées : Saturne, Jupiter, Mars, Soleil, Vénus, Mercure, Lune. Enfin, d'autres suites portent le nom de FECIT·IAQVES·HVRTV· et l'année 1619.— J. TOUTIN (émailleur), à Chasteaudun, 1619. — VALENTIN SEZENIUS. 1622.

VI^e^ et VII^e^ *volumes petit in-fol.* — Ces deux volumes contiennent cent quarante-huit pièces, la plupart d'ornements blancs sur fond noir. Le frontispice de la première suite représente un alphabet majuscule divisé en trois lignes ; à la gauche d'en bas on lit : *Daniel. Mignot. I.*; à la droite, *Joannes. Bobinet. f.* Au-dessous : IN·TIMORE·DEI·FINEM· FECI· 1595; enfin, au milieu, le monogramme DM, qui se trouve répété sur les autres pièces de cette suite, dont trois seules portent le nom de Bobinet.

Suite de dix planches in-4°. Chacune d'elles offre, au milieu, une pendeloque ornée de perles et de pierres précieuses ; autour sont groupés différents ornements blancs sur fond noir. Le frontispice porte :

IN TIMORE AC CHARITATE DEI
DANIEL MIGNOT FECIT HOC
AUGVSTÆ VINDELICORVM
1616.

Ce texte nous apprend que les planches dont nous parlons se publièrent à Augsbourg ; la consonnance du nom suffit cependant pour démontrer que cet artiste était Français ou au moins d'origine française. Nous devons encore faire observer que l'année nous semble avoir été

ajoutée après coup sur la planche; il existe peut-être des épreuves avec une date antérieure ou sans aucun millésime.

Suite de huit planches in-4° d'ornements en blanc sur fond noir, d'un goût excessivement bizarre, mais parfaitement gravées. Au milieu du frontispice est un ovale, surmonté d'un triangle renversé. La base de ce triangle sert de support à un trophée d'armes, près duquel se voient deux prisonniers. On lit dans le triangle :

STEPHANVS CARTERON
CASTELLIONENSIS BUR
GVND⁹ OTII PARC⁹ HU
IUS OPERIS EXTITIT
INVENTOR : QUOD
POSTEA IN HAS
TABVLAS LAB
ORIOSE SCV
LPSIT, VT
MEMORIÆ
TEMPLO
DEDIC
ARE
T.

Ce frontispice nous fait donc encore connaître le nom d'un artiste français né à Châtillon-sur-Seine en Bourgogne. Ses initiales S. C. F., avec l'année 1615, se trouvent répétées sur chaque pièce de cette suite.

Quatre autres suites gravées par PAUL BIRCKENHULTZ. L'une représente des boîtes ou des fourreaux à couteaux, des bouts de gaînes d'épée, etc. On lit sur le frontispice : VARII· GENERIS · OPERA· AURIFABRIS · NECESSA-RIA · PAULUS · BIRCKENHULTZ. *f et ex.* Les frontispices de la seconde et de la quatrième suite contiennent la même inscription, mais en plus petits caractères, et ainsi terminée : *Pavlus B F et ex.* La troisième suite représente des vases ornés avec des bouquets en orfévrerie, mêlés de pierres précieuses; elle a pour titre : OMNIA CONANDO DO CILIS SOLER TIA VINCIT PAULUS. B. F. Presque toutes ces pièces sont marquées des initiales PAULUS B. F. Quelques-unes sont d'une exécution magnifique.

Nous avons à citer maintenant un autre artiste étranger, dont le nom n'est pas plus connu que celui de Paul Birckenhultz. Ses travaux méritent cependant d'être remarqués, et les différentes suites qu'il a gravées sont toutes d'un excellent goût, bien que parfois un peu bizarre. Ce sont des ornements noirs entremêlés de figures d'hommes et d'animaux, quelques-uns de formes fantastiques. On lit sur le frontispice d'une de ces suites : ESAÏAS HULSEN VAN *Midelborg in Seelant.* Une

des planches de la suite porte le même nom, et ensuite *in Studtgardt fecit* 1616, les autres n'ont que des initiales.

Ces indications nous apprennent que l'auteur de ces ornements était Hollandais et qu'il travaillait à Stuttgard, par suite d'une de ces émigrations d'artistes si fréquentes à cette époque, et sur lesquelles il est bon d'appeler l'attention ; elles peuvent jeter quelque lumière sur l'histoire de l'art.

Sur le frontispice d'une autre suite on lit : ESAÏAS VAN HULSEN FECIT *in Stuttgardt* 1617, et sur celle de très-petite dimension qui termine le volume, le millésime 1619, et les initiales I. H. F., ou seulement la lettre É, ou bien enfin un monogramme composé des lettres V et H.

Le dernier volume de bijouterie petit in-folio est composé de pièces plus modernes, mais néanmoins fort curieuses. Sur une des planches est étendu un manteau héraldique au milieu duquel se trouve un ovale, avec cette inscription : *A book of* ORNAMENTS *usefull to jewellers watch-makers and all other* ARTISTS SIM. GRIBELIN *inv. et sculp.* 1697. Deux planches d'une autre suite sont marquées, l'une des initiales *I. b.* et de l'année 1702, l'autre *I. Bourg. Inu. et sculp.* 1702. Cette même planche porte cette inscription en tête : *taille d'épargne apellée taille polie*, qui nous apprend le nom que portaient à cette époque ces sortes de travaux où les ornements sont en blanc sur fond noir.

Deux autres suites, avec les désignations de livre premier et livre second, portent ce titre : *Essais de gravure par* PIERRE BOURDON, *maître graveur à Paris. Où l'on voit de beaux contours d'ornements traités dans le goût de l'Art, propre aux Horlogeurs, Orfévres, Cizeleurs, Graveurs et à toutes autres personnes curieuses*, 1705. Sur toutes les planches se trouve répétée l'inscription *P. Bourdon inv. et fecit*, mais les deux frontispices sont gravés par *Guérard* et portent son nom.

Il nous reste à citer une suite de six planches d'ornements du même goût et de la même époque. Sur la première planche est écrit *Briceau maistre orfeure à Paris* 17(?)9, et enfin deux planches de même nature avec le nom *Jean Mussard inuent sculp.*

JOAILLERIE.

Un volume petit in-folio contenant 91 pièces, savoir :

Six planches représentant diverses pierres précieuses, brutes ou taillées, célèbres soit par leur grosseur, soit par leur forme.

Suite de douze planches : médaillons, pendeloques et colliers divers

enrichis de perles et de pierres précieuses : au bas se trouve le nom de l'éditeur *Paul de la Houe*, qui est probablement Hollandais.

Quelques planches marquées H. C. offrent des objets semblables.

Quinze planches, formant une suite de riches pendeloques : elles représentent de petits monuments d'architecture sur lesquels sont placées diverses figures Ces planches sont gravées dans la manière de Théodore de Bry, et portent cette adresse : *Adri. de S. Huberto*.

Deux suites du même genre : la première a pour titre : MONILIVM BVLLARVM INAVRIVMQUE ARTIFICIOSISSIMÆ ICONES. IOANNIS. COLLAERT OPUS POSTREMVM, 1581. Avec le nom de *Philippe Galle*. Sur la seconde, qui est de 1582, se lisent les mots *pars Altera*, puis, au bas du titre, les noms *Ioes Collaert del. Eius filius sculp. P. Gallœus excud.*.

Deux suites, l'une de huit pièces, l'autre de six. Le frontispice de la première représente une petite horloge surmontée d'un dôme et enrichie de pierreries, ainsi que la guirlande qui l'entoure et au milieu de laquelle on lit : *Livre des ouvrages d'orfèvrerie fait par Gilles Légaré, orfèvre du Roi, rue de la Vieille-Draperie devant le Palais, au Barillet proche Saint-Pierre-des-Artis*. Quoique cet ouvrage soit intitulé *Orfévrerie*, il renferme uniquement de la joaillerie. Toutes les planches sont gravées par Louis Collet, et le nom de l'auteur y est écrit *l'Égaré*, et non *Légaré*, comme sur le frontispice. Je pense que cette publication a été faite sous le règne de Louis XIII, quoiqu'il existe au bas du frontispice le nom de I. Mariette, né en 1659 : ce nom a certainement été ajouté longtemps après sur la planche.

Le volume se termine par deux suites, l'une de huit pièces, et l'autre de six. Leurs titres, en allemand, indiquent que ces nouvelles inventions d'ornements et de galanteries sont faites par Frédéric Jacob Morisson, de Vienne, gravées par Jean André Pfeffel et publiées à Augsbourg. Elles ne portent pas de millésime, mais sont probablement postérieures à 1700.

SERRURERIE.

Cette division forme trois volumes contenant deux cent dix pièces, savoir :

Dix-huit pièces gravées à l'eau-forte par Androuet du Cerceau, modèles de ferrures, pour *tirouers*, *heurtoirs*, *ratissoires* qui servent de heurtoirs de porte, *clefs de chef-d'œuvre*, *écussons de clefs*, *verroux* et *enseignes*.

Douze entrees de serrures, gravées au burin, de format in-4°. Le frontispice porte *D. V. Velthem fe. C. Sauary et B. Gaultier excudit.*

Suite d'ornements pour grilles ou balcons, gravées au burin par Jean Barra, sans doute de Lorraine, puisque une ‡ précède son nom ou ses initiales J. B. Il n'y a que quatre pièces, de cette suite qui doit cependant être de douze pièces. Ce nombre se trouve indiqué sur une copie avec ce titre : *Seer aerdige Grotissen dienstich alle die de Teyckenkoust hanteren getekent door* Nicasius Roussel *gedruckt bii* Visscher *A*° 1644, n° 1 à 12.

Suite de figures d'hommes et d'animaux, fleurs, fleurons et groupes de fruits, pouvant servir à la composition de grilles ou balcons, n^os^ 1 à 24. Le frontispice est ainsi composé : deux amours tenant une guirlande au milieu de laquelle on lit : 1615 *Daniel Zech Augustanus fecit.* Ces pièces sont gravées au ciselet, et les points sont quelquefois si serrés, qu'on pourrait croire que ce sont des tailles dans lesquelles l'eau-forte aurait crevé, ce qui leur donnerait de la lourdeur et occasionnerait des bavures.

Dans le même volume se trouvent plusieurs pièces gravées au burin d'une manière maigre, sèche et dure, qui semble véritablement dénoter le travail d'un serrurier : elles portent le nom de *Didier Torner*, écrit aussi *Didier Tovoier* et *Dididier Tovnoyer*; quelques-unes sont seulement marquées des initiales D. T.; leurs dates varient de 1622 à 1625.

D'autres pièces sont marquées *Guillaume le Lorain*, *P. Lionnois*, *Nicolas des Jardins* 1646 et 1649, *Aubert Loriot* 1658, ou seulement d'un chiffre composé des lettres A. L.; *Mathurin Berton* ou *Mathurin le Breton*; M. I. 1647 H. T. 1650 H. B. in. *Berain fecit*; *Theodoricus Meyer Tiguri f. et excudit.*

Le troisième volume se compose de serrurerie du règne de Louis XIV gravée par *Jean Marot* et *le Pautre.*

ARQUEBUSERIE.

Deux volumes petit in-fol., dont l'un contient quatre-vingt-dix sept pièces inventées et gravées par un arquebusier fourbisseur de Poitiers ; le portrait de l'artiste se trouve placé à la première feuille, et est entouré de cette inscription : Anthoine Jacqvard i venteu fecit Poictevin. Les pièces suivantes sont marquées des initiales A. J. — A. J. F. — A. J. fe A. J. I. F. Ces quatre initiales doivent s'expliquer ainsi : Antoine Jacquard *inventor fecit*. Ensuite viennent des pommeaux et des poignées

d'épée, des fourreaux de poignard, des clefs, des médaillons et des montres. Suite de pièces en largeur; on lit sur le frontispice : LES CINQ SENS DE NATURE LA VEUE LOUYE LODORER LE TOVCHER LE GOUSTER *A Jacquard fecit* 1624. Le volume est terminé par une suite de treize pièces en forme de frise, ayant pour titre : LES DIVERSES POURTRAICTS *et figures faictes sur les meurs des habitans du Nouveau Monde dédié à Jean Le Roy escuyer sieur de la Poissière gentilhomme poictevin cherisseur des muses.*

Le second volume d'arquebuserie renferme quatre-vingt-sept planches représentant les différentes pièces dont se compose la batterie d'un fusil; ces pièces sont ornées de figures et d'ornements de bon goût, quelques-unes sont gravées par Androuet du Cerceau, sous Henri II.

Suite très-curieuse d'ornements blancs sur fond noir, gravés à l'eau-forte par Thomas Picquot, qui n'a mis d'autres marques que son monogramme TI.P inv. 1637.

Deux suites par *J. Hennequin*, *à Metz*, et *Philippe Daubigny*, 1644.

D'autres enfin, sur les frontispices desquelles se lisent les titres suivants : *Plusieurs Pièces d'Arquebuzerie, Recueillies et Inventées par Francois Marcou maistre Arquebusier à Paris, C. Jaqinet Sculpsit*. Cette suite est précédée d'un portrait de Marcou, gravé par Lochon.

Plusieurs pieces tres vtile pour les Arquebuzieres nouvellement Inventés et Gravés par Jean Berain le jeune et ce Vendent chez le Blond Rue Sainct Jacque à la cloche d'Argent, à Paris, Auec privilege du Roi 1667.

Plusieurs. pieces. et Ornements Darquebuserie les plus en Usage tire des ouurages de Laurent le Languedoc Arquebuziers Du Roy et Daultres ornement Inuenté et grave par Simonin etc. Paris, 1684.

Plusieurs Models des plus nouuelles manieres qui sont en usages en l'Art d'Arquebuzerie auec ses ornements les plus conuenables Le tout tire des Ouurages de Thuraine et le hollandois Arquebuziers Ordinaires de sa Majesté et gravé par C. Jacquinet 1660.

On trouve aussi, dans ce volume, des épreuves probablement uniques, tirées comme les anciens nielles, des pièces d'arquebuserie elles-mêmes. Ces épreuves sont au nombre de trente-huit; l'une porte le nom de *P. Cordier*, enfin une estampe de Hollar représentant l'épée du prince Edouard, fils de Henri VIII, d'après un dessin d'Holbein, de la collection d'Arundel.

PASSEMENTS.

Le mot de passement n'est plus en usage; si on le connait encore au-

jourd'hui, ce n'est que comme origine des mots *passementerie* et *passementier*; autrefois il n'en était pas de même, il servait à désigner des ornements de dentelles ou d'autres, tels que ceux qu'on employait pour l'ébénisterie et la marqueterie. Le recueil d'ornements de ce genre, divisé en deux volumes petit in-fol., se compose de deux cent vingt-cinq pièces. On remarque, entre autres, plusieurs suites, dont une, publiée chez *I. Honervogt*, porte pour titre : VARIARVM PROTRACTIONVM QVAS VVLGO MAVRUSIAS VOCANT OMNIVM ANTEHAC EXCVSARVM LIBELLVS LONGE COPIOSISSIMUS PICTORIBVS AVRIFABRIS POLYMATARIIS BARBARICARIIS VARIISQUE ID GENUS ARTIFICIBUS ETIAM AC OPERANTIBVS VTILISSIMUS NUNCQUE PRIMVM IN LUCEM AEDITVS ANNO 1554 BALTAZAR SYLVIVS FECIT.

Une autre est intitulée : *Livre contenant passement de moresques tres utile a toutes gens exerçant ledict art en l'an* 1563.

Une troisième a pour titre : FOGLIAMI DIVERSI NOVAMENTE POSTI IN LUCE. *Opera utiliss.*^ma^ *e necessaria p. li Racamatori* SCRITORIARII *et Lavoranti di ebeno et intagliatori di legname, Orefici Argentieri, et altre arte diverse. Henrico Van Schoel exeudit Romæ.*

Une quatrième suite, sans titre, de l'invention de Th. de Baig, a été publiée à Nuremberg. D'autres ne portent ni titre ni numéro. La plupart sont gravées à l'eau-forte ou au burin, quelques-unes gravées sur bois. Dans ces dernières, les ornements se détachent en blanc sur un fond noir. En examinant ces pièces, on s'aperçoit qu'un grand nombre étaient destinées à servir de modèles, soit pour des entrées de serrures, ou des charnières, soit pour des boîtes, des étuis, des gaines, etc. Ce recueil est remarquable par l'extrême richesse du dessin, et nous ne pouvons qu'engager vivement les artistes à le consulter.

BRODERIES.

Ce volume petit in-fol., le dernier de la collection dont nous nous occupons, contient cent cinquante et une pièces. La première suite est composée de douze pièces de bordures, ornements ou plaques d'ordre, en broderie métallique, enrichie de perles et de pierres précieuses. Elle a été gravée vers 1560, et porte le nom du marchand, *I Honervogt*, cité plus haut. Un autre livre d'ornements, passements, etc., a été publié à Francfort-sur-le-Mein, en 1618, par le peintre Daniel Meyer. Quatre autres l'ont été à Nuremberg, par *Jérôme Bang*, l'une de douze pièces, deux de dix, et la quatrième de six seulement. — Trois suites sont d'ADRIEN MUNTIN-

GIUS *de Groningue* : l'une est datée de 1615. Parmi les autres pièces, il s'en trouve dont il serait difficile de bien faire connaître l'auteur : elles portent la date de 1613, et sont marquées *Louwe—Ja. M—fe* L.—J. M—fe *L. Jans.*, ou bien des lettres *L. J. M. f.* Sur quelques autres suites on voit les marques F. B. 1598 A. M. 97 (pour 1597 ; c'est peut-être Adrien *Muntingius*). — *Nicolas Struss* 1620 *H. Picart*.

Enfin, deux suites plus nombreuses, publiées à Augsbourg, sont de l'invention de *Jean-Conrad Reütiman*, gravées par *Jérémie Wolff*.

O.

SOCIÉTÉ ROYALE

DES

ANTIQUAIRES DE FRANCE.

SÉANCE DU 20 FÉVRIER 1843.

Ouvrages offerts à la Société.

Collection orientale, publiée sous les auspices de M. le ministre de l'instruction publique. *Le livre des Rois*, un vol. in-fol.

Études archéologiques sur le Bugey, par M. Désiré Monnier. In-8°, Bourg, 1842.

Ab Handlungen der historischen classe der Kœniglich Bayerischen Akademie der Wissenschaften. In-4°, Munich, 1842. A ce volume sont joints les nos 11 à 22 du Bulletin *der Kœnigl Akademie der Wissenschaften*.

La Société s'occupe ensuite du parti à prendre relativement au compte rendu annuel de ses travaux pendant l'année 1841, que M. Adrien de Longperrier était appelé à rediger, comme secrétaire, et qui n'a point encore été présenté. Il est question aussi d'une collection de médailles qui avait été confiée à M. Longperrier pour qu'il en fît le catalogue, et qui n'a pas été rapportée. La Société décide que M. le secrétaire écrira à M. Longperrier pour lui redemander les médailles de la Société et les papiers nécessaires à la rédaction du compte rendu des travaux de 1841, et elle nomme, pour rédiger ce compte rendu, M. Bataillard, qui veut bien s'en charger.

M. Alfred Maury fait une proposition tendant à ce que la Société offre elle-même le titre d'associé à des savants étrangers. Cette proposition est repoussée comme contraire au règlement constitutif de la Société. M. Depping appelle l'attention de la Société sur le concours, ouvert par elle l'année dernière, et dont le terme est expiré sans qu'aucun mémoire ait été présenté sur la question proposée. MM. Leber et Taillandier demandent que le délai fixé soit prorogé. Une commission est nommée pour examiner l'utilité et la possibilité d'une prorogation.

M. Konigswarter lit, pour la seconde fois, son mémoire intitulé *Recherches sur l'origine des noms propres de divers peuples et de diverses tribus.*

SÉANCE DU 1er MARS.

Correspondance.

M. le président donne lecture d'une lettre de M. le secrétaire général du département de la guerre, qui envoie à la Société, au nom du ministre, le tableau des établissements français en Algérie pendant 1841.

Lettre de M. le ministre de l'instruction publique, qui annonce sa souscription à douze exemplaires du tome XVI des Mémoires de la Société.

M. Bataillard est chargé par M. le président de réclamer à M. Longperrier le *Livre des Rois, de Ferdouzi*, traduit par M. J. Mohl, volume que ce membre a emprunté depuis deux ans, et de lui demander de nouveau la collection des médailles de la Société qu'il a en sa possession, et dont il n'a pas fait le catalogue, comme il l'avait promis.

M. le secrétaire est chargé d'une pareille réclamation de livres auprès de M. Aubenas.

M. Depping, au nom de la commission chargée d'examiner la question de prorogation du prix proposé par la Société, propose l'ajournement du concours, qui est adopté par la Société.

Lectures historiques.

M. E. Labat donne une seconde lecture de son mémoire sur les inscriptions latines trouvées à Tebeça en Afrique. Ce mémoire est renvoyé à la commission des impressions.

SÉANCE DU 9 MARS.

Admission de membres nouveaux.

Lettre de M. Aug. Bernard (de Montbrison), qui demande à être admis au nombre des membres résidents.

M. de Martonne lit un rapport sur la candidature de M. de Chabaille. Au scrutin secret, et à la majorité des suffrages, M. de Chabaille est nommé membre résident de la Société.

M. Duchalais lit un rapport sur la candidature de M. de la Saussaye. Conformément aux conclusions du rapport, M. de la Saussaye est nommé membre résident à la majorité des suffrages.

Communications historiques.

M. Lucien de Rosny, membre correspondant, présent à la séance, prie M. le président de désigner quelques membres pour venir examiner une tapisserie fort curieuse qu'il possède; il communique, en outre, à la Société le dessin d'une statue de l'église de Corbeil.

Seconde lecture du mémoire de M. Moutier sur les tombeaux antiques découverts à la butte des Gargans. Ce travail est envoyé à la commission des impressions.

SÉANCE DU 19 MARS.

Ouvrages offerts à la société :

1° M. le président dépose sur le bureau le tome V des *Mémoires de la Société des Antiquaires de Picardie ;*

2° *Recherches sur l'Emplacement du palais des rois d'Austrasie à Metz;* par Victor Simon ; in-8° ;

3° *Histoire du Forez;* par Aug. Bernard ; in-8°, Paris, 1839 ;

Les d'Urfé, souvenirs historiques et littéraires du Forez; par Aug. Bernard; in-8°; Paris, 1839;

Mémoires de la Société des sciences, lettres et arts de Nancy; in-8°; Nancy, 1842.

Recherches sur les opinions et la législation en matière de mort volontaire pendant le moyen âge (seconde partie) ; par M. Bourquelot ;

Abrégé chronologique de la vie de Platon ; par M. le marquis de Fortia d'Urban. Paris, 1843.

Correspondance.

Lettre de M. Eug. Piot, qui demande à être admis au nombre des membres résidents. Présentateur : M. de la Saussaye; commission pour l'examen des titres : MM. Depping, de Martonne et Barthélemy.

Lettre de M. Guillaume, curé de Blenod-le-Toulz, qui offre à la Société des ouvrages dont il est l'auteur, et demande le titre de membre.

Lectures historiques.

Seconde lecture de la note de M. Bourquelot, sur une *inscription chrétienne du quatrième siècle, trouvée en Italie*. Renvoyé à la commission des impressions.

Lecture d'un mémoire de M. Magnon de Lalande : Examen de quelques objections faites sur l'existence gauloise de la ville de Gien (Loiret). Renvoi au compte rendu du secrétaire.

SÉANCE DU 29 MARS.

Correspondance.

Lettre de M. Dode, président de la commission des beaux-arts de l'arrondissement de Vienne, qui annonce à la Société l'envoi d'un rapport sur les fouilles pratiquées à Vienne en 1838, et manifeste le désir d'établir un échange entre les publications de cette Société et celles de la Société royale des Antiquaires de France.

Lectures historiques.

M. Dattey lit un mémoire intitulé *Des Germains*.

Seconde lecture du mémoire de M. Lorain, intitulé *Conjectures sur l'origine de la locution, faire la figue.* Ce travail est renvoyé à la commission des impressions.

SÉANCE DU 9 AVRIL.

Ouvrages offerts.

Essai sur les légendes pieuses du moyen âge; par M. Alfred Maury. Paris, 1843, 1 vol. in-8°.

Transactions of the American society held at Philadelphia for promoting useful Knowlede, vol. III new série, part. 2, 1842.

La Chasse du Cerf en rime française, publié par M. Pichon. Paris, 1840.

Sur un rapport favorable de M. Alf. Maury, M. Bernard (de Montbrison) est élu membre résident, à la majorité des suffrages.

M. l'abbé Guillaume, curé de Blenod-lez-Toul, est nommé membre correspondant, sur le rapport favorable de M. Beaulieu.

Lettre de M. Pichon qui sollicite le titre de membre résident.

Lectures.

M. Kœnigswarter lit la suite de son mémoire sur les origines des noms de lieux.

SÉANCE DU 19 AVRIL.

Ouvrages offerts.

Notice historique archéologique sur la paroisse de Chavignac; par M. A. de la Villegille. In-8°.

La séance est consacrée à des détails d'administration.

SÉANCE DU 29 AVRIL.

Ouvrages offerts.

Tableau des états de service des descendants de Robert le Fort; par M. A. Renée.

Rapport de la Société archéologique d'Avranches, sur la verrière de Martigny; par M. Maugon-Delalande.

La vie et la mort de Saint Thomas de Cantorbéry, analyse d'un poëme de Garnier, de Pont-Sainte-Maxence; par M. Leroux de Lincy.

Annuaire du département du Jura. Lons-le-Saulnier, 1843, in-18.

Lectures.

M. Aubenas termine la seconde lecture de son compte rendu des travaux de la Société, pendant l'année 1841. — Renvoi à la commission des mémoires.

M. Alf. Maury lit un mémoire intitulé : *Coup d'œil sur l'architecture égyptienne et sur les principaux monuments qu'elle nous a laissés.*

SÉANCE DU 9 MAI.

Ouvrages offerts.

Recherches et découvertes archéologiques faites depuis Nantes jusqu'à l'embouchure de la Loire; par M. de la Pylaye.

MM. Renée et de la Pylaye sollicitent le titre de membre résident.

M. le président annonce à la Société la perte qu'elle vient de faire dans la personne de M. Gautier d'Arc, consul général à Alexandrie, l'un des membres correspondant.

MM. Guichard et Paulin Paris, rapporteurs désignés, concluent à l'admission de MM. Eug. Piot et J. Pichon, comme membres résidents. A la majorité, MM. Eug. Piot et J. Pichon sont proclamés membres de la Société.

Lectures.

M. Vincent donne lecture d'un rapport sur la partie archéologique de deux ouvrages offerts par M. Monnier (du Jura.)

M. Alf. Maury est chargé de la notice biographique sur M. Jollois, et M. Depping de celle sur M. Gautier d'Arc.

SÉANCE DU 19 MAI.

Ouvrages offerts.

Essai sur l'ancienne monnaie de Strasbourg et sur des rapports avec l'histoire de la ville et de l'évêché (Strasbourg, in-8°, 1843); par M. Levrault.

Bulletin de la Société des antiquaires de l'Ouest (1er trimestre de 1843).

Lectures.

Lettre de M. L. Levrault, qui sollicite le titre de membre correspondant.

M. Anatole Barthélemy lit un mémoire sur la formule funéraire ***sub ascia dedicavit.***

M. Kœnigswarter termine la lecture de son mémoire ***sur l'origine des noms de lieux.*** — Renvoyé à la commission des impressions.

M. Bottée de Toulmon donne lecture d'un rapport adressé au comité des arts et monuments ***sur la musique au moyen âge.*** (Nous avons publié ce curieux rapport dans l'un de nos derniers numéros.)

SÉANCE DU 29 MAI.

Ouvrages offerts.

Historia e memorias da academia real das sciencias de Lisboa (tom. XII, part. 2). In-4°. 1839.

Ce volume contient une longue dissertation sur ***les vases murrhins***

Lectures.

Lettre de M. le professeur Schreiber (de Fribourg), qui demande le titre de membre correspondant.

M. Bataillard donne lecture du compte rendu des travaux de la Société pendant l'année 1841, qu'il s'est chargé de rédiger au defaut de M. Ad. de Longperrier, secrétaire en 1841.

M. Félix Bourquelot donne lecture d'un mémoire intitulé *Notice historique et archéologique sur le prieuré de Voulton, près Provins.*

SÉANCE DU 9 JUIN.

Ouvrages offerts.

De la Commune Lyonnaise au moyen âge; par M. Aug. Bernard. In-8°.

Précis de l'histoire de l'art chez les Indiens; par M. Ernest le Breton. In-8°, Paris, 1843.

De l'arsin et de l'abatis de maison dans le nord de la France. Lille, 1842. — *Mémoires sur quelques inscriptions historiques du département du Nord* (Lille, 1841); par M. Leglay.

Archéologie de la Lorraine, ou Recueil de notices et documents pour servir à l'histoire des antiquités de cette province; par M. L. Beaulieu (tom. II, Paris), 1843.

Lettre de M. Cavé, directeur des Beaux-Arts, qui annonce que, par décision du 23 courant, M. le ministre de l'intérieur souscrit pour cinquante exemplaires au sixième volume des Mémoires de la Société.

Lettre de M. Ch. Labitte, professeur au collége de France, qui sollicite le titre de membre résident.

M. l'abbé Marcellin demande à être admis comme membre correspondant.

Sur un rapport favorable de M. Paulin Paris, M. de la Pylaye est élu membre résident, à la majorité des suffrages.

Lectures.

Rapport de M. Kœnigswarter sur des découvertes faites en creusant dans les fortifications de la ville de Nimègue, par M. Leemans.

M. Duchalais lit un mémoire sur l'*interprétation de quelques bas-reliefs de Notre-Dame de Paris.*

M. Depping fait part de quelques découvertes faites par M. de Fremiville, membre correspondant, sous un men-hirs pris de la rade de Brest. Les armes et les ossements qui y ont été trouvés confirment l'opinion que ces monuments ont servi autrefois de pierres sépulcrales. Un vent violent a mis à découvert des squelettes enterrés sous une dune, et, entre autres, plusieurs squelettes d'enfants dont l'un avait une obole dans sa bouche. Cette pièce représentait d'un côté le dieu Mars, et au revers la louve allaitant Romulus et Rémus.

M. Piot propose à la Société de donner dans le *Cabinet de l'Amateur et de*

l'Antiquaire un compte rendu de ses séances, et demande la communication des procès-verbaux. Cette demande est accordée.

SÉANCE DU 19 JUIN.

Ouvrages offerts.

Incunabula artis typographicæ in Suecia; par Joh. H. Schroder. Upsal, 1842.

Lectures.

M. Bataillard donne une seconde lecture de son rapport sur les travaux de la Société pendant l'année 1840. — Renvoyé à la commission des impressions.

SÉANCE DU 29 JUIN.

M. Taillandier, au nom de la commission de publication, présente, à l'approbation de la Société, cinq mémoires que la commission juge dignes d'être insérés dans le prochain volume. Ce sont : 1° Le compte rendu de travaux de la Société pendant l'année 1840, par M. Bataillard ; 2° un mémoire de M. Labat sur deux inscriptions de Tevesta, en Afrique; 3° un mémoire sur deux inscriptions antiques trouvées en Italie, par M. F. Bourquelot ; 4° un mémoire de M. Bottée de Toulmon sur les instruments de musique au moyen âge ; 5° un mémoire de M. Gilbert sur la statue de l'évêque de Paris, Matiffas de Bussy. La Société, au scrutin secret, vote successivement l'admission de ces mémoires, et décide que le septième volume de ses mémoires sera mis sous presse immédiatement.

Lectures.

M. Gilbert donne lecture d'un mémoire sur le *pavé de Philippe-Auguste, découvert récemment à Paris dans la rue du Petit-Pont.* A la suite de quelques observations, la Société invite M. Gilbert à remanier son travail.

SÉANCE DU 9 JUILLET.

Ouvrages offerts.

Du duel considéré sous le rapport de la morale, de l'histoire, de la législation et de l'opportunité d'une loi répressive (in-8, 1839) ; par M. Bataillard. Cet opuscule est rempli de détails historiques fort curieux.

Bataille de Cressy ; marche et position des armées française et anglaise rectifiées, avec une carte ; par M. Seymour Constant (Abbeville. in-18).

Histoire et plaisante chronique du petit Jehan de Saintré. Nouvelle édition publiée d'après les manuscrits de la Bibliothèque royale; par M. J.-M Guichard, Paris, 1843).

La séance de ce jour est consacrée à des détails d'administration.

SÉPULTURES ANTIQUES.

ATTRIBUTIONS MÉROVINGIENNES.

I

La partie de l'arrondissement de Mantes située sur la rive gauche de la Seine appartenait primitivement au pays des Carnutes, dans la Gaule celtique. Sous la domination des Romains, elle fut d'abord comprise dans la première Lyonnaise, et ensuite dans la seconde province de ce nom, *Lugdunensis secunda*. Après l'invasion des Franks, et le partage des Gaules fait entre les quatre fils de Chlodowig I^er^, et plus tard sous Clotaire I^er^, elle entra dans le royaume de Paris. Elle appartient aujourd'hui au département de Seine-et-Oise.

De nombreux vestiges de toutes les époques historiques, des monuments celtiques de tous genres épars sur son territoire, des poteries, des médailles, des substructions romaines, des armes et des sépultures frankes, découvertes dans différentes fouilles, prouvent que cette contrée a été habitée dès les temps les plus reculés par des populations gauloises ou gallo-romaines, et dès le premier siècle de l'invasion des Franks dans les Gaules. C'est surtout dans les environs de Houdan que les monuments de l'époque mérovingienne, qui sont le but spécial de ce mémoire, se trouvent en grande abondance. On peut les recueillir

dans deux vastes champs de sépulture, situés à égale distance de cette ville, deux kilomètres environ.

Le premier se trouve au nord-est, à droite de la grande route de Paris à Brest, près du village de Maulette.

Le second cimetière est situé au nord-ouest de Houdan, à droite du chemin qui conduit de cette ville au village de Saint-Lubin de la Haye sur le versant d'un coteau, nommé *Butte des Gargans*, qui domine la riante et fertile vallée formée par la rivière de Vègre que viennent grossir les eaux de l'Opton.

L'étendue du cimetière de la Butte des Gargans est encore indéterminée ; mais d'après la distance qui sépare les différentes parties dans lesquelles on a trouvé des sépultures, elle peut être évaluée à plusieurs hectares. Les fouilles dont nous allons rendre compte n'ont été dirigées que sur un espace de vingt-cinq ares environ, aboutissant à mi-côte sur un chemin de petite communication, au delà duquel on ne trouve plus de tombes. Cette partie doit être considérée comme un des angles inférieurs du cimetière.

Les tombes y sont rangées symétriquement les unes à côté des autres, et séparées par un intervalle peu considérable. Leur profondeur varie de soixante centimètres à un mètre vingt-cinq centimètres. La couche de terre végétale n'ayant que trois à quatre décimètres d'épaisseur sur toute l'étendue de la butte, les fosses sont creusées en grande partie dans le tuf crayonneux d'une assez grande consistance qui recouvre un lit de pierres calcaires exploité par les ouvriers carriers. Elles ont communément deux mètres de longueur sur soixante centimètres de largeur ; les corps y sont déposés d'une manière régulière sur le dos et la face tournée vers l'orient. La tête repose presque toujours sur une pierre plate, le reste du corps est recouvert de pierres calcaires coquillières et des débris de tuf extraits de la fosse. Ces pierres, ne se retrouvant pas sur le sol même, doivent nécessairement avoir été apportées des localités voisines, soit par les parents du mort, soit par les personnes chargées de son inhumation. De longs clous de fer déposés aux angles et sur les bords inférieurs des tombes, au nombre de quatre ou six, font supposer que les corps y ont été déposés renfermés dans des cercueils de bois ; cependant

on ne retrouve plus aucun détritus ligneux, ce qui ne détruit pas la supposition des cercueils, car le terrain étant alternativement sec et humide, a dû nécessairement en détruire jusqu'aux moindres vestiges.

C'est dans un grand nombre de ces fosses que l'on trouve à côté des corps, des vases, des armes, des agrafes, des fibules, des boucles et différents autres objets qui seront décrits par la suite. Mais souvent aussi il arrive qu'elles ne renferment que des ossements, soit que la nature des choses qui y ont été déposées n'ait pu résister à l'action du temps, soit que l'on n'y ait rien mis. Un seul exemple s'est rencontré de deux corps dans la même fosse, couchés l'un à côté de l'autre. Le mauvais état de conservation des ossements n'a point permis de constater s'ils appartenaient à des sexes différents ; mais deux armes, une hache et une lance, trouvées entre les deux corps, prouvent au moins que l'un d'eux était un guerrier. Il ne s'est aussi trouvé qu'un seul cercueil de plâtre qui ne renfermait rien autre chose que le corps inhumé dans la même condition que les autres, et dont la tête reposait sur un large fragment de tuile à rebords.

Parfois, au milieu de ces tombes particulières, on rencontre de larges fosses qui renferment une plus ou moins grande quantité de corps disposés régulièrement les uns à côté des autres, la tête reposant toujours sur une pierre plate et le corps recouvert d'autres pierres irrégulièrement espacées. Elles ne renferment jamais ni vases ni armes, et ce n'est que très-rarement qu'on y a trouvé une boucle ou quelques débris informes.

Les ossements trouvés dans ces différentes sépultures sont dans un état de décomposition tel, qu'il n'est pas possible, d'après leur inspection même la plus attentive, de déterminer le sexe des individus auxquels ils ont appartenu. Il ne reste que les os des bras et des jambes dont les articulations sont le plus souvent détruites, quelques parties du crâne et les mâchoires constamment munies de toutes leurs dents. Quelques têtes ont été trouvées entières ; toutes avaient le front bas, étroit, renversé en arrière, et l'occiput très-développé. Les fémurs, les tibias, les radius, cubitus et humérus, sont généralement de grande proportion et proviennent d'hommes de haute stature. Ce n'est

que d'après la nature des objets déposés dans chacune de ces fosses qu'il est permis de déterminer si elles ont appartenu à des hommes ou à des femmes. Il est à remarquer que jusqu'ici il n'a point été découvert de sépultures qui puissent être attribuées à des enfants.

II

Les tombes qui offrent le plus d'intérêt sont, sans contredit, celles qui renferment des armes; non-seulement parce qu'elles sont les plus riches, mais encore parce que les armes indiquent plus particulièrement la qualité du mort, et qu'elles servent à fixer l'époque de la sépulture avec plus de certitude que tous les autres objets. Il s'est rencontré cinq espèces d'armes bien distinctes : des haches, des lances ou javelots, des flèches, des sabres et des poignards ou couteaux.

Les haches ont le tranchant fort épais, ce qui doit les faire considérer comme des armes, plutôt que comme des instruments de travail et des outils. Elles présentent deux caractères de formes, qui sont eux-mêmes divisés en variétés de dimension et de poids ; les plus fortes ne pèsent guère au delà d'un kilogramme, et les plus petites moins de cinq cents grammes. Toutes sont munies, à leur extrémité opposée au tranchant, d'une douille triangulaire ; le manche des unes obliquait en dehors, de manière que le coup portât sur la pointe inférieure, qui est généralement plus allongée que la supérieure, et se trouve quelquefois brisée. Les autres, au contraire, avaient un manche perpendiculaire. Ces dernières se rapprochent singulièrement de la forme des haches normandes, représentées dans la célèbre tapisserie de Bayeux, et sont bien certainement le prototype de ces haches d'armes du moyen âge, dont l'usage persista jusqu'à la fin du seizième siècle; mais aucune d'elles n'est munie de marteau. Parmi celles de la première espèce, j'en

ai rencontré d'identiquement semblables à celle du tombeau de Childérick I^{er} découvert à Tournai, en 1653.

Les fers de lances ou de javelots sont tous munis d'une douille ronde, d'une pointe acérée et tranchant des deux côtés vers la partie supérieure ; ils sont également semblables au fer du javelot du tombeau de Childérick.

Les fers de flèches paraissent plutôt avoir armé de petits traits qui se lançaient à la main ; car il ne s'est rencontré aucun vestige d'arcs ni de l'instrument qui servait à les bander. Ils ont la même forme que les lances, hormis un seul qui a la pointe quadrangulaire.

Les sabres sont les armes les plus rares. Je n'en ai trouvé que deux lâmes, dans un état complet d'oxydation. Il ne restait plus de traces de la poignée, qui devait être de bois ; et des bossettes de cuivre, incrustées dans l'oxyde, ont dû appartenir aux ornements du fourreau. Ces sabres n'avaient pas plus de trente à quarante centimètres de longueur : la lame en était large, tranchant d'un seul côté et terminée par une pointe aiguë.

Les lames de poignards, au contraire, étaient en grande quantité, à peu près de la même forme que les sabres, mais de moindres dimensions ; les plus petites n'ont pas plus de quinze centimètres de longueur. L'usage de ces différentes armes sera spécifié, dans le chapitre suivant, où je parlerai de l'attribution des sépultures.

Les armes sont généralement accompagnées de boucles, qui ont servi à retenir les vêtements ; d'agrafes et de différents ornements dépendant du baudrier ou du ceinturon ; enfin, d'un ou de plusieurs vases de terre, de verre ou de bronze, de formes infiniment variées.

Les boucles et les agrafes méritent surtout de fixer l'attention. Les unes sont de fer et ont été damasquinées d'argent ; les autres, d'un alliage métallique très-brillant, de bronze doré avec des incrustations de verre de diverses couleurs. Celles-ci sont de cuivre étamé, richement burinées et relevées de bossettes ; celles-là sont émaillées ou élégamment ciselées en relief. Le dessin seul pourrait reproduire tous ces objets, dont

la description écrite est toujours incomplète. L'impossibilité de mettre un atlas sous les yeux de chacun de mes auditeurs me force à réduire singulièrement la description d'un grand nombre de fosses, dans le mémoire, dont je ne donne ici qu'un extrait. Cependant, je crois devoir décrire quelques tombes, pour mieux faire comprendre la manière dont les objets ci-dessus mentionnés y sont déposés. A quelques différences près, la description des tombes suivantes sera celle des sépultures données aux guerriers.

La plus riche de toutes les tombes militaires contenait, à côté de la tête du mort, un fer de hache très-bien conservé ; près des flancs, deux lames de couteau à un seul tranchant, dont l'une était beaucoup plus courte que l'autre ; sur la poitrine, une agrafe de ceinturon en bronze, composée de trois parties : celle du milieu, carrée, accompagnée de deux pièces triangulaires qui lui donnaient la forme d'un hexagone allongé.

Sur la pièce du milieu, et fixée par une charnière, était une boucle terminée à ses deux extrémités par une tête de dauphin ou de guivre, et qui n'est pas sans quelque analogie avec l'agrafe trouvée dans le tombeau de Childérick à Saint-Germain des Prés, qui représente un serpent à deux têtes. Cette agrafe était ornée de dessins en enroulements, assez finement ciselés, ainsi que trois autres pièces de bronze qui devaient faire partie du baudrier, et servaient à terminer et à fixer les courroies.

A la hauteur du cou, une fibule en trois parties devait servir à retenir le manteau. Il est difficile de déterminer l'usage de divers objets de bronze trouvés avec ceux-ci. Enfin, aux pieds du mort, étaient déposés trois vases : l'un de terre, et muni d'une anse ; l'autre de verre, en forme de gobelet ; et le troisième, également de verre, avait la forme d'une fiole et était d'une grande légèreté.

Puis une médaille de grand bronze, presque fruste, mais bien plus usée par la circulation que par l'oxyde, à l'effigie de l'empereur Adrien.

Une autre tombe, indépendamment d'une hache placée comme la précédente près de la tête, a offert un fer de lance dont la

pointe ne dépassait pas l'épaule. Au lieu d'une agrafe de ceinturon, c'était simplement une boucle carrée, et il n'y avait qu'un seul vase de terre avec une bordure estampée et couverte noire.

Les haches, les lances et les sabres ou couteaux, se sont toujours trouvés placés de la même manière, mais les vases n'étaient pas toujours placés vers les pieds : souvent ils se sont trouvés déposés à la hauteur des hanches ou de la tête.

Si le plus souvent les guerriers étaient inhumés avec leurs armes, il arrivait aussi qu'ils en fussent dépourvus, car on rencontre des tombes qui ne peuvent être attribuées à d'autres personnages, et qui ne renferment pas d'armes, mais uniquement une agrafe et des ornements de baudriers. La description suivante en offre un exemple.

Un vase avec couverte noire et bordure estampée.

Une très-forte agrafe de ceinturon, en fer, avec sa contre-partie, autrefois damasquinée d'argent et relevée de bossettes de bronze.

Deux ornements de bronze ciselés et émaillés, représentant un dessin en croix, et qui étaient fixés au baudrier à l'aide de deux tenons munis de trous.

Deux autres ornements de bronze étamé, destinés au même usage.

Une grosse perle d'ambre devenue opaque, et un grand nombre de perles de verre de couleurs variées, qui semblent provenir d'un collier. Enfin une médaille de petit bronze, percée d'un trou, et à l'effigie de l'empereur Valens.

La présence des armes et de différents objets d'armement rend, je le crois, incontestable l'attribution à des hommes et à des guerriers, que j'ai donnée à certaines tombes. Il n'est pas aussi facile de déterminer à qui peut avoir appartenu la plus grande partie des autres. Elle ne renferment, pour la plupart, qu'un ou plusieurs vases, des boucles et quelques fragments qu'il est bien difficile, pour ne pas dire impossible de reconnaître. Aussi ne chercherai-je pas à entrer, à leur égard, dans un dédale inextricable de conjectures.

La plus remarquable de ces tombes incertaines m'a offert un petit vase de verre, accompagné d'une patère d'argent à très-

bas titre, ornée à l'intérieur de bandes formées de cercles concentriques, d'étoiles et d'entrelacs de segments, de courbes, tracés au compas ; avec une légende en lettres romaines, et en signes particuliers grossièrement figurés, jusqu'alors restée incompréhensible.

Quelques-unes de ces tombes, par la nature des objets qu'elles renfermaient, tels que bijoux, bagues et boucles d'oreilles, m'ont paru appartenir à des femmes. Je me bornerai à en décrire deux dont le caractère me semble très-saillant, et l'attribution positive.

La première, la plus profonde de toutes celles que j'ai rencontrées, avait été creusée d'un mètre et demi au-dessous du niveau du sol : elle a produit un petit vase noir avec bordure, un bouton de bronze à double tête, et une bague d'or fin, richement ciselée, à chaton surhaussé, percé de cinq arcades à jour et orné d'un grenat. Cette bague est si étroite, qu'elle n'aurait pu certainement parer que la main d'une femme.

L'autre, beaucoup plus riche, est aussi plus caractéristique. Voici ce qu'elle a produit : une petite marmite très-légère, de cuivre jaune, avec anse mobile, d'un très-beau poli à peine altéré par l'oxyde, et ornée, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur, de lignes circulaires et parallèles légèrement tracées.

Une épingle à cheveux, ou stylet de bronze, et une fibule de forme singulière, placées toutes deux près de la tête. Une autre fibule, ou broche de bronze, une boucle d'oreille de bronze, avec une perle de verre bleu enchâssée dans un octoèdre régulier.

Une bague de bronze à double chaton, sur l'un desquels est gravée une croix, et sur l'autre quelques signes devenus méconnaissables.

Puis un vase de verre soutenu sur un petit pied, et de forme très-élégante.

Enfin, une dernière tombe, dans laquelle j'ai trouvé une médaille de Constantin avec un vase de terre grossière, une paire de ciseaux ou *forces*, avec des lames de fer semblables à celles de rasoirs, pourrait bien avoir été la tombe d'un barbier. Les Franks, auxquels je crois devoir attribuer ces sépultures,

portaient de longues moustaches et avaient le visage entièrement rasé.

. . . . . . Ac vultibus undique rasis,
Pro barbâ tenues, perarantur pectine cristæ.

dit Sidoine Appollinaire, écrivain contemporain.

Indépendamment des trois médailles ci-dessus mentionnées, j'en ai recueilli plusieurs autres aux effigies de Gallien, de Constant et de Gratien. Presque toutes sont percées d'un trou, et paraissent plutôt avoir été portées comme amulettes que déposées dans les tombes pour indiquer une date.

Avant de passer à l'attribution que je crois raisonnable de donner à la partie du cimetière que j'ai explorée, il me semble convenable d'entrer dans quelques détails sur les découvertes antérieures aux miennes. La partie supérieure de la Butte des Gargans, qui s'étend vers l'est, paraît être la plus ancienne. Comme dans la partie inférieure, les tombes y sont régulièrement rangées les unes à côté des autres et creusées dans la même orientation. Mais au rapport des ouvriers, les vases qui y étaient déposés étaient revêtus d'une couverte rouge, ou de terre jaune avec des dessins rouges. Je dois à M. le docteur Aulet la communication de deux de ces vases : l'un est une patère de terre blanchâtre avec couverte rouge ; l'autre est un vase de terre jaune, muni d'une anse, à goulot étroit, renflé vers le milieu et rétréci vers la base.

La panse en est décorée de dessins en enroulements, et de cercles parallèles peints en rouge. Je crois qu'ils peuvent remonter au quatrième siècle de notre ère, et qu'ils sont de fabrique gallo-romaine.

On découvrit aussi deux cercueils de pierre, rétrécis vers les pieds et ne contenant que des ossements. L'un fut brisé, et l'autre sert encore d'auge dans une ferme voisine.

J'ai encore recueilli divers objets qui proviennent de ces fouilles, et qui sont évidemment de l'époque gallo-romaine, immédiatement antérieure à l'établissement des Franks dans la Gaule. Ce sont des fibules, des agrafes, divers instruments et trois anneaux de bronze, dont l'un porte gravé sur le chaton, un X, qui est le *monogramme* grec et latin du *Christ*.

III

Le cimetière de la Butte des Gargans paraît avoir servi de lieu de sépulture à plusieurs générations. Les fouilles faites jusqu'à présent, quoiqu'elles aient mis au jour un grand nombre de fosses, ne permettent pas encore de déterminer les époques auxquelles on commença et l'on cessa d'y enterrer les morts. Les sépultures de la partie supérieure, qui renfermaient des poteries rouges, semblent remonter aux derniers temps de la domination romaine.

Les tombes trouvées dans la partie inférieure, diffèrent des premières, tant par la nature des poteries, d'une forme inusitée dans les sépultures gallo-romaines, que par les armes de fer et les objets de bronze qu'elles renfermaient. Elles appartiennent toutes à une même époque, autant qu'on en peut juger par l'uniformité du mode d'inhumation observé dans chacune d'elles. Les morts sont tous déposés dans la même orientation, la tête reposant sur une pierre plate et le corps recouvert d'un lit de pierres, tant dans les fosses communes que dans les particulières. A défaut de pierre, la tête du squelette trouvé dans l'unique cercueil de plâtre était appuyée sur un fragment de tuile à rebords. Les fragments de poteries observés dans les deux *ustrinums* provenaient de vases semblables à ceux trouvés dans les tombeaux où les corps avaient été inhumés sans être brûlés. Enfin, toutes ces tombes sont rangées indistinctement les unes à côté des autres, soit qu'elles renferment des cendres, des corps réunis ou isolés avec ou sans poteries et autres objets de diverses natures.

J'ai fait remarquer, dans la description précédente, l'analogie qui existe entre plusieurs objets trouvés dans ces fouilles, et ceux qui proviennent du tombeau de Childérick I^er^ découvert à Tournai. Cette identité bien constatée, et vérifiée avec un soin scrupuleux, sur les monuments originaux déposés à la bibliothèque du Roi et sur ceux gravés dans Montfaucon, permettent de supposer que les sépultures qui nous occupent ne sont pas de beau-

coup postérieures à celle de Tournai, et remontent aux premiers temps de l'invasion des Franks dans la Gaule, sous la conduite des rois mérovingiens. Cette opinion se trouve appuyée par la présence de ces tombes au milieu de sépultures gallo-romaines : ce qui vient la corroborer avec plus de force, c'est le rapport qu'ont les armes, les agrafes et les boucles que j'ai découvertes, avec la description que font certains auteurs contemporains des armes et du costume des Franks, lors de leur première apparition et pendant le sixième siècle.

Sidoine Apollinaire décrit ainsi le costume des compagnons d'un jeune chef frank, qu'il vit à la cour de Théodorick.

« Leurs pieds étaient entièrement recouverts de chaussures « faites de peaux de bêtes garnies de leurs poils ; leurs jambes et « leurs genoux étaient nus. Ils avaient en outre une tunique « montant très-haut, étroite et de couleurs variées, descendant à « peine au-dessus du genou et dont les manches ne dépassaient « pas le coude. Leurs épées étaient suspendues à des baudriers « passés sur leurs épaules et serraient sur les flancs un manteau « de fourrures retenu par des agrafes. »

Mais les guerriers franks qui passèrent les derniers le Rhin, pour envahir les Gaules, étaient loin d'avoir la même élégance et la même propreté. Ils ne portaient point de casques ; leurs cheveux, relevés en aigrette sur le sommet de la tête, retombaient sur leurs épaules et flottaient au gré des vents, ce qui leur donnait un aspect terrible.

> . . . . . Rutili quibus arce cerebri
> Ad frontem coma tracta jacet, nudataque cervix
> Setarum per damna nitet. . . . .

dit le même Sidoine Apollinaire.

Leur visage était entièrement rasé, à l'exception de deux longues moustaches qui couvraient la lèvre supérieure. Ils portaient des vêtements de toiles grossières, serrés sur le corps et sur les membres avec un large baudrier ou un ceinturon d'où pendait l'épée.

Tous les auteurs du temps qui ont écrit sur les Franks disent que leur arme favorite était une hache à un ou deux tran-

chants, et munie d'un manche très-court. C'était principalement une arme de jet. Les guerriers franks commençaient ordinairement le combat en la lançant soit à la tête, soit contre le bouclier de l'ennemi qu'ils attaquaient ; rarement ils manquaient le but qu'ils se proposaient d'atteindre. Sidoine Appollinaire, dans la lettre que je viens de citer, l'appelle hache à lancer ; Grégoire de Tours, *bipennis;* Agathias, πέλεκυς ἀμφίστομος, ou hache à deux tranchants. Procope dit que c'était celle dont l'usage était le plus commun.

Cette arme reçut le nom de frankiske, de celui des guerriers qui la portaient. J'en ai trouvé huit variétés à la Butte des Gargans ; toutes sont à un seul tranchant. La forme la plus commune est celle qui se rapproche de la frankiske de Childérick Ier. La bibliothèque du Roi en possède une seule à deux tranchants, surmontée d'une pointe de lance. Cette variété me paraît être d'une grande rareté.

Outre cette arme, les Franks portaient encore l'épée ou un sabre très-court à un seul tranchant, le *hang* ou *hangon*, espèce de pique à fer court et acéré, terminé, vers la base, par deux crochets tranchants ; la lance courte ou framée, le poignard ou couteau de sûreté, skrama-sax, comme ils le nommaient dans leur langue.

Les deux seuls sabres que j'aie trouvés sont conformes à la description que fait le père Chifflet de celui de Childérick Ier ; mais il ne reste à ces lames aucune trace du fourreau ni de la poignée. Le musée de la société des Antiquaires de Picardie, à Amiens, et quelques antiquaires de cette ville, possèdent des lames semblables trouvées dans des tombeaux et des tourbières du département de la Somme. On sait que les Franks entrèrent plusieurs fois dans la Gaule par l'embouchure de cette rivière ; il n'est donc pas étonnant qu'ils y aient laissé des traces de leur passage.

Je pense que la dénomination de *framée* peut très-bien s'appliquer aux fers de lances ou de javelots qui accompagnaient les frankiskes ou ont été trouvés isolément. Grégoire de Tours parle souvent de grandes et de petites lances, et semble donner le nom de framée à une autre sorte d'arme qu'il ne décrit pas. Notam-

ment dans le récit des aventures d'Attale, celui-ci interrogé s'il avait des armes, répondit qu'il n'avait qu'une petite lance, *minorem lanceam;* alors Léon, entrant dans la chambre du Frank, son maître, y prit son bouclier et sa framée, *scutum ejus et frameam*. Cependant, ces lances sont entièrement conformes à la description que fait Tacite de la framée des anciens Germains.

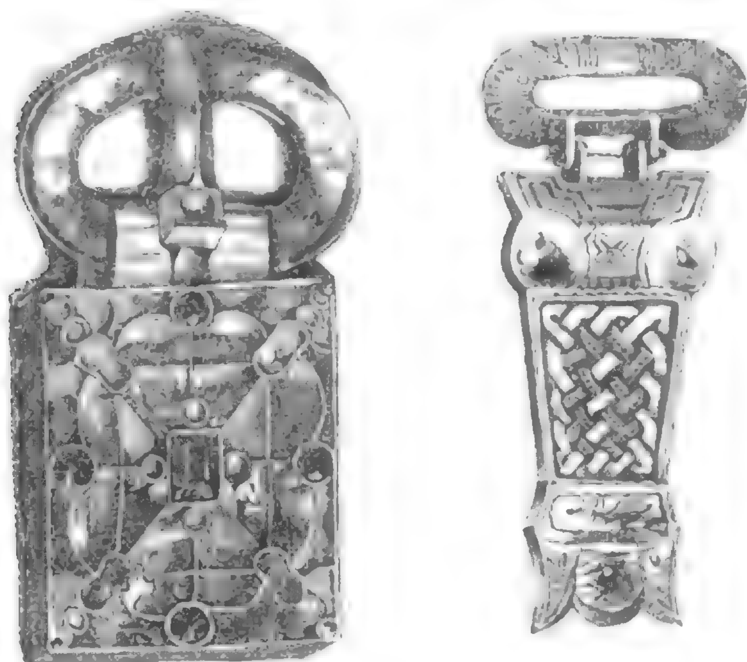
« Ils se servent rarement d'épées, dit-il, ou de lances de grande « dimension (*majoribus lanceis*); mais ils portent des lances cour- « tes (*hastas*), ou, comme ils les appellent dans leur langue, des « *framées*, au fer étroit et acéré, qu'ils manient avec tant d'habi- « leté, qu'elles leur servent soit d'armes de jet, soit pour com- « battre de près. Les cavaliers n'ont point d'autres armes que le « bouclier et la framée ; les fantassins portent des traits : chacun « en a plusieurs qu'il lance avec beaucoup de force et d'adresse. (*Mœurs des Germains*, chapitre VI).

Or, il est certain que ces fers ont été déposés dans les tombes, munis de leurs hampes, et aucun de ceux que j'ai rencontrés ne dépassait la hauteur de l'épaule, ce qui suppose une longueur totale d'un mètre vingt ou trente centimètres. Ce fait, bien établi, me semble rendre incontestable l'attribution que je donne à ces armes.

Quelques historiens ont dit que les Franks n'avaient pas d'autres armes de jet que la frankiske, et qu'ils ne se servaient ni de frondes ni de flèches. Il s'est pourtant rencontré, mais en très-petit nombre, il est vrai, des fers qui semblent avoir armé des flèches, ou au moins de petits dards, qu'il faut sans doute classer dans la catégorie des *missilia* dont parle Tacite. Les Franks étaient composés de hordes de diverses tribus : leur armement ne pouvait être constamment le même, et plusieurs d'entre elles pouvaient bien avoir conservé les usages des anciens Germains leurs ancêtres.

Les Franks portaient toujours à leur ceinture des couteaux de sûreté qu'ils appelaient skrama sax : j'en ai trouvé un nombre assez considérable d'entiers ou de brisés. C'est avec de pareilles armes, selon Grégoire de Tours, que les envoyés de Frédégonde assassinèrent Sigebert, roi d'Austrasie : *Cum cultris validis quos skrama-saxa vulgo vocant*.

Les agrafes découvertes dans les tombes ne peuvent avoir appartenu qu'à des ceinturons ou à des baudriers ; car elles ont toujours été accompagnées d'armes, et partant portées par des soldats. Les boucles, dont il a été trouvé une si grande quantité, doivent provenir de la ceinture qui serrait la tunique au-dessus des hanches, ou du sagum et de la rhénone qui couvrait les épaules.



La présence des deux *ustrinums* au milieu des autres sépultures, avec lesquelles ils ont un caractère incontestable de contemporanéité, pourrait faire contester l'époque que je leur ai assignée. En effet, l'usage de brûler les morts, qui était commun à tous les peuples de l'antiquité, avait, en Italie et dans les Gaules, commencé à tomber en désuétude vers la fin du second siècle de notre ère, et avait entièrement cessé au commencement du cinquième, sous le règne de Théodose le Jeune.

Licet urendi corpora defunctorum usus, tempore nostro nullus sit, dit Macrobe. (*Saturnales*, livre VII, chap. 7). C'est surtout l'influence de la religion chrétienne qui avait contribué à détruire cet usage. Mais lors de l'établissement de la monarchie mérovingienne dans les Gaules, tous les Franks n'étaient pas chrétiens :

trois mille d'entre eux, seulement, se firent baptiser avec Chlodowig Ier, et ce ne fut que plus tard que le reste de la nation embrassa le christianisme. Sous le règne de Karlemagne, le culte d'Odin avait encore des partisans.

Comme les anciens Germains, les Franks brûlaient ou inhumaient leurs morts ; il n'est donc pas surprenant que, dans un pays conquis, ils aient suivi les coutumes de leur nation. D'ailleurs, ces deux uniques traces de bûcher n'indiquent pas un usage général : ce sont deux faits isolés qui prouvent qu'à la fin du cinquième ou au commencement du sixième siècle, les corps de deux morts ont été brûlés ; car on doit supposer que ce sont là deux sépultures particulières, plutôt que des lieux consacrés à l'incinération des corps, comme on en rencontre dans les cimetières d'une époque antérieure.

Je n'ai pas besoin d'observer que les médailles romaines ne peuvent fixer l'antériorité de l'époque assignée aux sépultures dans lesquelles on les a trouvées. On sait qu'elles servaient encore de monnaie courante, longtemps après l'extinction de la domination romaine, les premiers rois franks n'ayant fait frapper que des monnaies d'or. Le tombeau de Childérick a produit environ trois cents médailles d'or et d'argent, dont la plus grande partie était à l'effigie des premiers empereurs, et quelques-unes seulement à celles des empereurs contemporains. Dans tous les cas, la médaille de Valens assigne incontestablement la fin du quatrième siècle.

Telles sont les découvertes qui, jusqu'ici, ont été faites dans le cimetière de la Butte des Gargans ; les travaux de fouilles n'ont point été repris depuis l'année 1858. Elles sont un document précieux pour l'histoire de la ville de Houdan, dont l'origine remonte à une haute antiquité, et qui a joué un rôle assez important dans les guerres du moyen âge.

Dans l'arrondissement de Rambouillet, les communes de Poigny et de Saint-Martin Brethencourt, ont offert des sépultures analogues à celles dont on vient de lire la description. A Poigny, les cercueils étaient de plâtre et renfermaient, avec les ossements, des armes de fer, des haches et des lances. Mais les fouilles ne furent pas continuées, et il me fut impossible d'obtenir la

communication de ces armes qui furent envoyées à l'administration supérieure des forêts de la liste civile. C'est à l'obligeance de M. le conservateur que je dois ces détails.

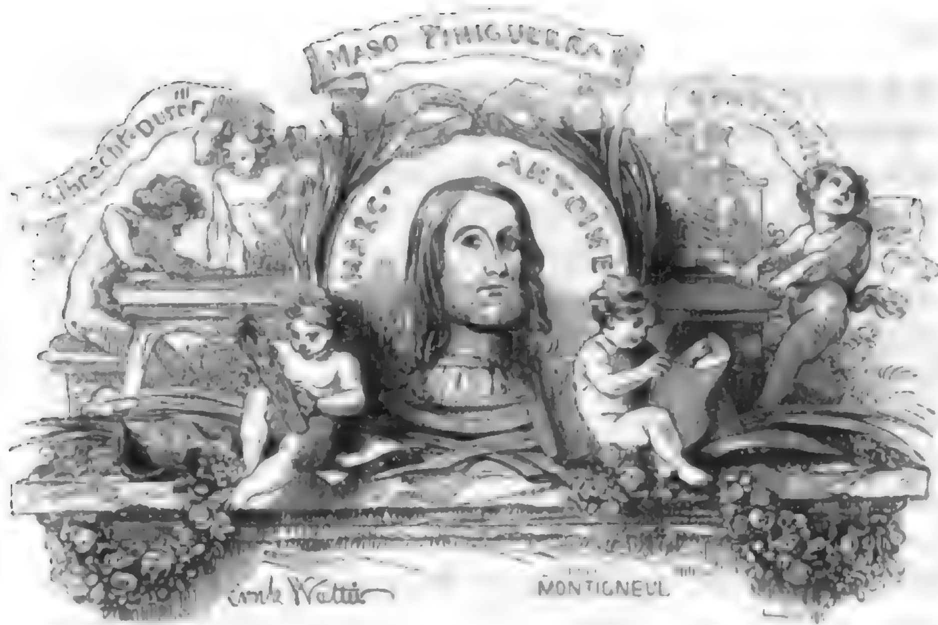
La découverte de Saint-Martin Brethencourt fut plus importante ; elle mit au jour plus de vingt tombeaux. M. Conard de Dourdan, notre correspondant, a suivi ces fouilles, et a bien voulu me faire la communication de deux belles frankiskes, d'une framée, d'un skrama-sax, et de divers ornements de bronze qu'il avait recueillis pour moi. Ces armes ont le plus grand rapport avec celles trouvées à la Butte des Gargans, et ne présentent de variétés que dans la dimension. Elles doivent être de la même époque et avoir servi à des guerriers de la même nation. Ce cimetière est situé sur le versant d'une colline nommée Aigremont, au sommet de laquelle on reconnaît encore des vestiges de constructions antiques, qu'il serait très-important d'explorer.

Je regrette vivement de ne pouvoir citer une longue lettre que M. de Caumont me fit l'honneur de m'écrire à propos de ces découvertes. L'opinion de ce savant et consciencieux archéologue viendrait corroborer la mienne et confirmer la valeur de mes attributions. Du reste, les détails que contenait cette lettre ont déjà été imprimés dans le *Bulletin monumental*, publié par la Société française pour la conservation des monuments, et reproduits dans le sixième volume du *Cours d'antiquités*.

Aug. Moutié,

Correspondant du Ministère de l'instruction publique pour les travaux historiques.

Bague mérovingienne.



GRAVURE.

Rapport de M. Raoul-Rochette sur les gravures exécutées par une machine de l'invention de M. Steuerwald.

L'Académie nous a chargés, M. Couder, M. Ramey, M. Desnoyers et moi, de lui rendre compte des essais de gravure exécutés au moyen d'une machine inventée par un mécanicien hollandais, M. Steuerwald. Nous allons lui soumettre en peu de mots les résultats de notre examen, où l'expérience de M. Desnoyers nous a été surtout d'un grand secours.

Nous n'avons pas eu à nous occuper de la machine elle-même, qui n'était pas sous nos yeux, ni de sa forme, ni de sa composition, de sa valeur, toutes questions qui sont étrangères à nos études. Il a été assuré à l'un de nous, pendant le séjour qu'il a fait l'année dernière à la Haye, où il a vu opérer sous ses yeux la machine dont il s'agit, que son auteur en avait conçu l'idée, inventé et exécuté lui-même tous les détails, d'après la seule description de la machine de M. Colas. L'artiste hollandais a donc aussi une certaine part d'invention dans la construction de sa machine, sans que nous soyons à même de décider en quoi consiste précisément cette part, et quelle en est au juste la valeur. Mais nous devons dire que la machine du *tour à portrait* inventée, il y a plus d'un demi-siècle, par le marquis de Parois, donna le premier exemple et four-

nit le premier modèle d'un moyen mécanique appliqué à l'exécution de la gravure. Depuis, un autre Français, M. Conté, inventa la machine qui porte son nom, et qui a beaucoup facilité l'exécution des *ciels* dans les immenses planches du grand ouvrage sur l'Égypte.

Ce fut sans doute à l'aide de pareils essais, en même temps que d'après ses propres inspirations, que M. Perkins construisit, il y a environ vingt-cinq ans, à Londres, une machine au moyen de laquelle il exécutait *en guillochage*, sur le cuivre, tous les dessins imaginables; et cette machine, successivement perfectionnée, a fini par produire les résultats les plus satisfaisants en gravure, ainsi que l'Académie a pu en juger tout récemment par le portrait de Rembach, placé en tête des Mémoires de cet artiste et exécuté de cette manière. Depuis encore, M. Beuth, à Berlin, a trouvé une machine dont il obtient des produits d'une égale valeur; et quant à la machine de M. Colas, dont les résultats sont aujourd'hui si connus et si généralement répandus, nous ne pouvons que rendre justice à cette application de la mécanique à la gravure, qui offre, sinon un dessin parfait sous le rapport des formes et de l'exactitude des méplats et du modelé, au moins un aspect de bas-relief qui séduit, surtout par le ton argentin qu'il présente.

C'est aussi par ses résultats, tels que nous les avons eus sous les yeux, que nous pouvons apprécier la machine de l'artiste hollandais, M. Steuerwald, venu après tous les autres, et inventeur presque au même degré que les autres. Ces résultats consistent en épreuves de gravure, tirées d'après des empreintes de cylindres babyloniens du cabinet royal de la Haye, d'après des médailles de divers modules, et enfin d'après un grand camée, représentant en profil la tête de S. M. Guillaume II, roi des Pays-Bas. Les gravures des cylindres nous ont paru d'un très-joli ton et d'une exactitude de formes qui donne l'idée la plus juste de la finesse du travail des monuments originaux. Le serré des tailles est parfaitement bien adapté à ces petits objets ; il y produit une très-grande égalité de travail, et l'effet du bas-relief, qui est très-satisfaisant à l'œil, n'y nuit pas à la netteté des groupes de caractères cunéiformes qui se trouvent quelquefois à côté des figures, sur ces monuments si curieux d'un art asiatique.

Le morceau capital, produit par la machine de M. Steuerwlad, est le portrait du roi, gravé d'après un camée de quarante-huit centimètres de haut sur trente-six de large, y compris sa bordure. Au premier abord, l'aspect de cette gravure, qui a tout à fait l'apparence d'une gravure à l'*aqua-tinta*, sans avoir la douceur et la suavité obtenus de cette manière, produit une impression peu favorable. Au lieu de ce ton argentin et bril-

lant qui distingue généralement les simulacres de gravures par le procédé mécanique, et qui en constitue le principal mérite, il y a, dans le ton général de ce portrait, quelque chose de lourd et de monotone, qui ne flatte pas agréablement la vue. Mais cet effet, qui a dû entrer dans l'intention de l'auteur, attendu qu'il est le résultat du genre même de travail qu'il a adopté, cet effet, désavantageux sous le rapport que nous venons d'indiquer, nous paraît bien racheté par le mérite d'exactitude, sous le rapport de la forme, que l'artiste a voulu obtenir, en procédant par une taille perpendiculaire très-serrée, qui suit et qui accuse les moindres détails du bas-relief.

La justesse du modelé se trouve donc ici réalisée, autant que possible, peut-être avec un peu de sécheresse dans le contour de la tête. Mais en cherchant, comme il l'a fait, la vérité imitative dans ce qui la constitue principalement, la forme, et en y sacrifiant l'agrément de l'effet, nous pensons que l'artiste hollandais a droit à des éloges et à des encouragements, plutôt qu'il ne doit encourir de reproches. Nous avons remarqué encore que M. Steuerwald a exécuté une seconde taille horizontale dans le fond ; ce qui est une innovation heureuse, dont on peut tirer un parti avantageux en diverses circonstances. Nous pensons, du reste, qu'il y a encore plus d'une application nouvelle et utile à tenter, soit dans la direction, soit dans la largeur des tailles, pour arriver à produire des résultats de plus en plus satisfaisants en ce genre de gravure mécanique ; et s'il nous était permis d'exprimer une idée, sans en faire l'objet d'un conseil, nous dirions qu'en certains cas il conviendrait peut-être de préférer l'emploi des tailles diagonales, surtout pour les têtes grandes ou petites. La courbe que cette espèce de taille formerait sur le masque serait plus agréable à l'œil que la perpendiculaire ; les contours y seraient plus doux, et l'effet y gagnerait sans que la forme y perdît.

Mais nous excéderions les bornes de la mission que l'Académie nous a confiée si nous nous étendions dans des considérations générales sur les divers procédés mécaniques appliqués à la gravure, au lieu de nous borner à lui donner notre avis sur le mérite des gravures de M. Steuerwald. Nous déclarons donc que les résultats obtenus par la machine dont cet artiste est l'auteur nous ont paru en somme très-satisfaisants, et, en conséquence, nous les recommandons à l'approbation de l'Académie.

Signé à la minute : Couder, Ramey, Desnoyers,
Raoul-Rochette, *rapporteur*.

L'Académie adopte les conclusions de ce rapport.

ALBRECHT DURER.

LETTRE AUX MAGISTRATS DE NUREMBERG.

Honorables, sages, et surtout gracieux seigneurs, pendant une longue suite d'années, j'ai, par mes travaux et avec l'aide de la Providence, acquis la somme de mille florins du Rhin, que je voudrais placer pour mon entretien. Bien que je sache que ce n'est pas votre habitude de donner un intérêt fort élevé, et que vous avez souvent refusé de donner un florin pour vingt, comme cela est arrivé à plusieurs personnes; ce qui m'a fait hésiter à vous demander ce service; je m'y suis cependant résolu, par besoin d'abord, mais aussi en souvenir de la faveur particulière avec laquelle Vos Seigneuries m'ont traité chaque fois que l'occasion s'en est présentée.

Les causes suivantes m'y ont aussi engagé.

Vos Seigneuries savent combien je suis obéissant et prêt à rendre service aux membres du conseil, dans les affaires publiques et particulières, partout où ils ont eu besoin de moi. Dans notre commune, pour ce qui concerne mon art, j'ai travaillé plus souvent gratis que pour de l'argent. Et depuis trente années que je reste dans cette ville, je puis le dire avec vérité, les travaux dont j'ai été chargé ne se sont pas élevés à la somme de cinq cents écus, somme peu considérable et sur laquelle je n'ai pas eu un cinquième de bénéfice. J'ai gagné ma pauvreté qui, Dieu le sait, m'a été amère et m'a coûté bien des labeurs, avec les princes, les seigneurs et d'autres personnes du dehors; et je suis le seul dans cette ville qui vive de l'étranger.

Vos Seigneuries savent aussi sans doute que feu l'empereur Maximilien, de glorieuse mémoire, m'avait exempté des charges de cette ville, de son propre mouvement, et pour reconnaître les bons services que je lui avais rendus; depuis j'ai renoncé à ce privilège suivant les avis de quelques-uns de messieurs les anciens du conseils qui ont négocié avec moi à ce sujet; je l'ai fait en l'honneur de mes maîtres, et pour me conserver leurs bonnes grâces.

Item, il y a dix-neuf ans la seigneurie de Venise m'écrivit de venir demeurer dans cette ville, m'offrant deux cents ducats par an de provision.

La commune d'Anvers, pendant le peu de temps que je suis resté dans les Pays-Bas, m'a aussi offert trois cents florins de Philippe chaque année, et elle y ajoutait le don d'une belle maison. Dans l'une comme dans l'autre ville, tous mes travaux m'eussent été payés à part. J'ai refusé tout cela par l'inclination et l'amour particulier que j'ai pour Vos Seigneuries, pour notre ville et ma patrie.

J'ai préféré vivre simplement ici que d'être riche et grand ailleurs.

Je vous prie donc respectueusement de prendre en considération toutes ces choses, d'accepter les mille florins que j'aime mieux savoir entre vos mains que partout ailleurs, et de m'en donner comme une grâce particulière, cinquante florins d'intérêt par an, pour moi et ma femme qui, tous deux, devenons de jour en jour vieux, faibles et impuissants. Je reconnaîtrai en cela l'intérêt que votre sagesse m'a témoigné jusqu'à ce jour, et que je m'efforcerai sans cesse de mériter

De Vos Seigneuries

Le très-obéissant concitoyen,

ALBRECHT DURER.

Voici quels sont les termes de la lettre de Maximilien aux magistrats de Nuremberg, à laquelle Albrecht Durer fait allusion dans la pièce qui précède.

MAXIMILIEN, EMPEREUR, PAR LA GRACE DE DIEU.

Honorables chers et fidèles,

Le soin qu'a toujours montré notre fidèle Albrecht Durer dans l'exécution des dessins et gravures que nous lui avons demandés; l'offre volontaire qu'il a faite de continuer de nous servir avec le même zèle, et dont nous avons ressenti un plaisir tout particulier; sa célébrité bien connue entre tous les autres peintres, nous ont fait résoudre de lui venir en aide et de le récompenser par une faveur toute spéciale.

Nous vous demandons donc avec instances sérieuses de vouloir bien l'exempter de tout impôt communal de ville et de toute autre contri-

bution en témoignage de notre amitié pour lui et en faveur de son art merveilleux auquel il est juste qu'il puisse s'adonner librement.

Nous espérons que dans aucun cas vous ne refuserez la demande que nous vous adressons, comme, du reste, il est convenable que vous le fassiez tant pour nous être agréable qu'en considération de l'art dont il importe de favoriser le développement parmi vous. Vous reconnaîtrez ainsi la bienveillance particulière que nous vous avons toujours témoignée à vous et à votre ville.

Donné dans notre ville impériale de Landau, le douzième du mois de décembre an 1512, de notre règne le vingt-septième.

Ad mandatum Dmi imperatoris
mppria.

L'empereur Maximilien, par Alb. Durer.

MÉLANGES.

ARCHÉOLOGIE.

Le vieux sol de la France est, après celui d'Italie, le plus riche en ruines et en débris romains de tous genres. Une domination de près de quatre siècles, l'influence que l'empire eut longtemps encore sur les successeurs de Clovis, l'invasion, la conquête et la guerre, y ont semé et enfoui des vestiges de toutes les époques, et nous ne saurions le remuer sans les en voir jaillir aussitôt avec une profusion embarrassante parfois.

Rouen s'est presque formé un musée de tout ce qui a été recueilli pendant les travaux de son chemin de fer. Dernièrement en creusant le lit du canal latéral à la Garonne, vers le pont de Pompignan, près de Castel-Sarrasin, on a découvert plusieurs figurines ou statuettes en bronze de travail romain, représentant des dieux Lares, et plusieurs médailles de cuivre d'*Emporium* ou d'*Emporie* (aujourd'hui *Impurias*), colonie grecque ou marseillaise, sur la côte de l'Ibérie, à laquelle les Celtibères et les Celtibériens empruntèrent leurs types monétaires. D'autres ouvriers, employés au canal de la haute Seine, ont mis à jour, près de Troyes, quelques milliers de médailles d'argent, la plupart frappées à l'effigie des consuls et des proconsuls envoyés dans la Gaule, vers l'an 200. A Châlons-sur-Saône, c'est la machine à draguer qui fournit des amphores, des urnes et des coupes. A Lyon, à Verdùn, à Libourne, dans l'Indre, partout les médailles se découvrent avec une abondance qui fait trembler plus d'un collectionneur. Si nous voulions nous faire l'écho de toutes ces trouvailles, nous n'y suffirions pas, outre qu'il nous arriverait les trois quarts du temps d'insérer des nouvelles pareilles à celles que nous trouvons dans le journal de Langres de ces jours derniers, qui an-

nonce que dans la commune de Grand (Vosges), « on vient de trouver « sous un pommier deux casques en or, quatre en cuivre et six en fer. « Ces objets remontent à l'époque de l'occupation romaine. »

Des sépultures anciennes ont suggéré à M. P. Hercule Robert une bonne note sur les inscriptions et les monogrammes des premiers siècles du christianisme, que nous nous faisons un plaisir de reproduire ici :

Deux sarcophages ont été découverts tout récemment à Amiens, le premier de 1 mètre 90 centimètres de longueur sur 0,45 de largeur et 0,57 de hauteur, ayant un couvercle décoré d'un ornement en relief que forment quatre doubles X divisés par des traits verticaux, ou unites. Ces lettres et leurs divisions se composent de quatre compartiments de fusarolles en grain d'orge ornant également le rebord du couvercle. Hors de cette tombe, et près de la tête, étaient un *lecythus* ; on désigne ainsi le petit vase dans lequel on mettait de l'huile ou des parfums, un autre vase en verre de 0,22 centimètres de haut sur 0,10 de diamètre. Au côté gauche se trouvait un vase en terre blanchâtre de 0,11 de haut sur 0,10 de diamètre qui contenait un autre vase de 0,9 de haut sur 0,7 de diamètre en verre noir.

Le second cercueil n'a que 1 mètre 10 centimètres de longueur sur 33 centimètres de hauteur. Sur le couvercle se montrent trois X simples, formant trois compartiments séparés les uns des autres par un double trait. Dans l'intérieur du cercueil étaient, du côté de la tête, un petit vase en terre cuite en forme de lampe, et aux pieds une coupe de terre semblable. Nous aurons bientôt occasion de présenter une interprétation nouvelle de ces sortes de vases funéraires.

Dans le premier sarcophage on a découvert une médaille de Gallien, et dans l'autre une médaille de Posthume.

A cette description nous ajouterons : C'est avec raison que les X sont considérés sur les anciens tombeaux comme des signes chrétiens.

Le magnifique sarcophage en marbre blanc qui se voit dans la crypte de l'église de Saint-Étienne de Déols (Indre), lequel est orné de sculptures en grand relief, offre à la frise la Communion, sous les deux espèces de Léocade, gouverneur du Berri sous les Romains, et de son fils Lusor, connu sous le nom de Saint-Ludre. La partie droite de cette frise représente allégoriquement la mort de Saint-Ludre : on y voit une borne portant $\overset{\text{III}}{\text{X}}$ pour montrer que cet enfant a atteint la limite de la vie, et n'a été chrétien que trois jours, fait constaté d'ailleurs par la tradition et par l'histoire (1).

On sait que le monogramme du Christ était un X (*chi* grec) et un P (*rho*) confondus. On sait que le *Labarum* porta plus tard ce monogramme entre

(1) *Revue de l'Indre* des 28 mars et 4 avril, 19 septembre, 3, 10, 31 octobre et 15 novembre 1859, et *Journal de l'Indre* du 22 avril 1860.

les deux lettres A et Ω, alpha et oméga, c'est-à-dire *Christus principium et finis*.

Un sarcophage de marbre, découvert dans le cimetière du Vatican, placé d'abord dans la basilique de Saint-Pierre, puis dans le palais Cœsius, dans la ville Léonine (*in œdibus Cœsiorum in urbe Leonina*) offre le monogramme de X et P (*chi* et *rho* confondus).

Entre les cinq vases de terre tirés du cimetière de Saint-Calliste, à Rome, il en est un qui porte X pour marque; un autre porte l'X et le P confondus (*Roma subterranea*, t. 1, p. 501).

Le deuxième et dernier tableau de la quatorzième et dernière chambre sépulcrale du cimetière de Saint-Marcellin et de Saint-Pierre à Rome, représente une femme entre deux hommes qui lui soutiennent les bras qu'elle a étendus en croix comme pour rappeler le supplice du Sauveur. Cette femme est sans doute la symbolisation de l'Église chrétienne; ces deux hommes sont deux chrétiens, puisque la lettre X bien formée décore le bas de leur robe (*Roma subterranea*, t. 2, p. 117, lib. 14, cap. 14).

On sait que les anciennes monnaies des rois de France portaient cette légende : XPST (pour Christus), REGNat. XPST VINCit XPST. IMPERat, et qu'elle s'est perpétuée jusqu'à Louis XVI inclusivement avec cette légère modification : CHRS. REGN. VINC. IMPER.

Des fouilles intéressantes se continuent dans la forêt de Bretonne, près Rouen; celles de 1838, qui s'étaient arrêtées à l'emplacement de la mosaïque découverte à cette époque, ont pris une grande extension et ont mis à découvert une suite d'appartements, formant un corps d'habitation de cent mètres de longueur, et se rattachant au groupe de la mosaïque par une longue galerie inférieure, dans laquelle on accédait par une rampe à six marches, encore bien conservée.

A droite de cet escalier, on remarque une salle de bains à laquelle sont adjacents de petits cabinets en hémicycle, qui paraissent avoir servi d'étuves. Le socle des murailles de cette salle s'est encore trouvé garni de jolies incrustations en mosaïque représentant une série d'oiseaux aquatiques.

A côté, se trouve un vaste foyer de calorifères dont la construction, assez remarquable, est digne d'attirer l'attention de l'observateur; de ce foyer, partent dans toutes les directions des conduits de chaleur qui paraissent avoir été destinés à échauffer les aires des appartements voisins, composées presque toutes de mosaïques plus ou moins fines. Beaucoup d'objets en bronze, en fer, et des fragments de verre de toutes couleurs ont été retirés des décombres, ainsi qu'une vingtaine de médailles aux effigies des empereurs Néron, Antonin, Adrien, Claude II, Posthume, Gallien, Tétricus et autres. Cette dernière découverte assignerait une

date à peu près certaine, sinon à l'origine de cet établissement romain, au moins à sa destination.

La construction des travaux a amené les fouilles dans une cave voûtée très-profonde, pourvue de soupiraux et d'entrée comme nos caves modernes; l'affaissement de la voûte et la grande quantité de décombres ont empêché jusqu'ici d'arriver au sol; seulement dans l'un des angles l'enlèvement des terres a fait découvrir une provision de tuiles faîtières *neuves*, rangées en piles par nombre contre la muraille, comme si elles n'attendaient que leur emploi. Cette singulière rencontre fait présumer que, cet emplacement n'ayant pas été pillé à l'époque de la destruction, on pourra y faire d'intéressantes découvertes.

Maintenant, si l'on s'éloigne de quelques cents mètres des premiers travaux, on remarque de nombreux sondages qui, partout, ont rencontré des murailles, des aires d'appartement, des constructions en briques, et même une hache d'armes, d'une forme toute particulière, mêlée à des ossements humains et à des débris de vases en verre.

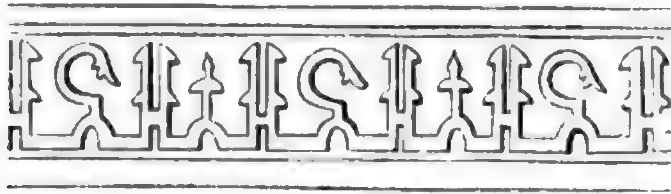
En voyant l'étendue et surtout les restes luxueux de ces constructions antiques, on se demande quelle bourgade, quelle ville a pu exister sur ce sol, aujourd'hui envahi par des arbres séculaires, dont le feuillage a successivement formé les quelques pieds d'humus qui recouvrent ces ruines à peine indiquées par les ondulations du terrain.

La suite des explorations jettera peut-être quelque jour sur cette question.

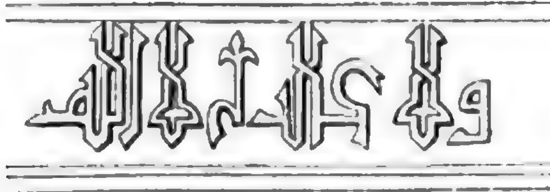
Dernièrement M. Reinaud, le savant professeur d'arabe de la Bibliothèque royale, parcourait la Suisse dans le but d'y trouver des traces du passage des Huns. Dans la cathédrale de Coire, canton des Grisons, on lui fit voir une chasuble que l'on regardait comme remarquable uniquement à cause de son antiquité. M. Reinaud, qui la considéra avec un intérêt toujours croissant, demanda aux personnes qui l'accompagnaient si quelqu'un avait essayé de déchiffrer les broderies qui se voyaient sur la bordure; et sur leur réponse négative, il leur expliqua les paroles arabes qui s'y trouvaient écrites : *al sulthan*, *al malec*, *al nasser*, trois mots qui signifient *sultan*, *prince*, *protecteur*. Le vêtement de cérémonie du prêtre chrétien était composé de magnifiques étoffes orientales que sans doute les croisés avaient rapportées d'Orient au treizième siècle.

Les monuments du moyen âge sont loin d'avoir été étudiés jusqu'à ce jour avec tous les soins qu'ils réclament. On se rappelle que nous signalions dernièrement dans un article de ce recueil (page 154, tome I^er^, Mémoire sur quelques monuments émaillés du moyen âge) l'ana-

logie qui avait été observée entre un ornement gravé sur un beau ci-



boire de notre collection du Louvre et les caractères arabes de la devise des rois de Grenade.



L'observation que nous rapportons est un nouvel exemple du contact et de l'influence, chez nous, de la civilisation arabe au moyen âge. Le manteau, qui servait au couronnement des empereurs d'Allemagne et que l'on conservait à Nuremberg, était couvert d'inscriptions de ce genre. A Séville, l'épitaphe du roi saint Ferdinand est gravée sur sa tombe en arabe, en hébreu et en espagnol. Beaucoup d'autres monuments de ce genre ont été signalés et attendent encore une explication; il serait à désirer qu'ils deviennent l'objet d'un travail sérieux.

Le sol classique de la Grèce, l'Égypte et l'Asie continuent à être exploités avec intelligence, et la Chine nous sera ouverte sous peu. Le roi de Prusse envoie un professeur distingué, le docteur Lepsius, accompagné de savants et de dessinateurs, pour visiter de nouveau la nécropole de Thèbes et interroger la grande pyramide.

Les marbres rapportés de Salonique par la commission qui était chargée, sous la présidence de M. Ch. Texier, d'exploiter quelques parties des côtes de l'Asie mineure, les ruines de Magnésie, du Menandre entre autres, gisent encore sur l'une des terrasses de la colonnade du Louvre ; ces monuments de travail romain, d'une exécution assez grossière, ne sont pas dépouvus de tout intérêt sous le rapport de l'histoire de l'art. Ils se composent d'un grand sarcophage orné de bas-reliefs et couronné de deux statues couchées ; de deux autres sarcophages plus petits d'un travail très-fruste n'ayant pour tout ornement qu'une tête de bélier à chaque angle et une guirlande de fruits à peine ébauchés et d'une inscrip-

tion grecque de 70 centimètres de hauteur sur 45 centimètres de largeur que nous donnons ici :

A Lucius Poppius Auctus, âgé de dix-neuf ans.
Lucius Poppius le Cimbre,
Et Poppia Callitychi ses parents.

Le terrain où furent trouvés ces tombeaux servait de cour à un caravansérail. Le propriétaire, en voulant élever quelques constructions, fit creuser dans la partie est de la cour, et à trois mètres de profondeur trouva les deux statues. En creusant plus profondément il alla jusqu'à la caisse du sarcophage, mais il n'alla pas au delà. Le couvercle était scellé avec des crampons de fer et du plomb, tout indiquait que le tombeau était parfaitement intact. L'attente du propriétaire ne fut pas trompée ; et le couvercle, arraché avec peine, mit à découvert deux squelettes d'une parfaite conservation couchés à côté l'un de l'autre ; il ne restait aucune trace de chairs, aucun lambeau de vêtement. Entre les deux squelettes se trouvait une petite caisse de bois de cèdre, bien conservée et qui fut rompue avec peine. Cette cassette était sans ornements, mais il est fâcheux qu'elle n'ait pas été gardée, car il n'existe dans les cabinets aucun de ces petits meubles de bois, dont les dames romaines se servaient pour leur toilette.

Les bijoux conservés dans le coffret ne présentaient qu'un intérêt

médiocre : c'étaient des bagues de filigrane d'or ornées de petits grenats, une chaîne, un bracelet, des boucles d'oreille soufflées, le tout parfaitement intact. Les bijoux trouvés dans les tombeaux ne portent presque jamais la trace d'un usage quelconque. On en trouve qui, montés avec tout l'art imaginable, sont tellement ténus et délicats, que le moindre froissement les écraserait infailliblement. Aussi un antiquaire, qui s'est beaucoup occupé de l'étude des bijoux grecs et romains, prétend-il que les bijoux déposés dans les tombeaux ne sont qu'un simulacre des ornements que portaient les défuntes et qu'ils étaient fabriqués exprès pour les sépultures.

Les bijoux trouvés dans le tombeau sont, dit-on, aujourd'hui dans le cabinet de Vienne ; quelques pièces sont restées entre les mains d'un antiquaire de Smyrne. Les deux statues qui couronnent le monument sont évidemment romaines, les corps ne sont qu'ébauchés, mais les têtes mieux terminées semblent être des portraits. L'homme a une chevelure épaisse, une barbe courte, et paraît dans la force de l'âge ; il porte le costume civil, et tient dans sa main une sorte de livre que les Romains appelaient *diploma*, qui se roulait en deux parties.

La femme est vêtue d'une chlamyde légère, tout le corps n'est qu'ébauché également ; la tête, terminée avec un soin plus particulier, indique l'âge mur ; elle tient dans la main une couronne de narcisse. Cette sculpture, à peine dégrossie, ne manque pas d'un certain style ; les prunelles évidées rappellent la sculpture du temps des Antonins. La face principale du sarcophage représente un épisode de la guerre de Troie, Achille vainqueur de Penthésilée. Cette reine était venue avec ses Amazones au secours de Priam ; Achille combattit les femmes guerrières, et, les ayant vaincues, emmena Penthésilée captive et blessée. C'est un des plus beaux sujets de la sculpture antique. Le moment choisi par l'artiste est celui où Penthésilée, affaiblie par ses blessures, s'abandonne à son cheval ; le héros grec se précipite et saisit l'Amazone par les cheveux sans qu'elle fasse le moindre mouvement pour se défendre. Le reste du tableau est occupé par une mêlée de chevaux et de combattants qui présente l'aspect le plus animé ; dans le fond, les Amazones, la hache levée, le bouclier échancré (*lunatis peltis*), opposé au glaive des Grecs, termine le tableau d'une manière pleine de noblesse ; à chaque angle sont deux termes de jeunes filles vêtues du costume léger de l'Attique et les cheveux épars. Les deux angles de la face postérieure présentent des hermès d'Hercule. La base du sarcophage est ornée d'une guirlande traitée exactement de la même manière que les figures du couvercle, c'est-à-dire à l'état d'ébauché.

Les faces latérales du monument contiennent des épisodes de l'action; celle de droite, qui est la plus finie, représente une lutte corps à corps entre des Grecs et des Amazones.

La face latérale de gauche représente Achille soutenant Penthésilée mourante; la reine est coiffée de la tiare asiatique, et près d'elle une Amazone esclave, et plongée dans le désespoir. Achille, à demi penché, le pied posé sur un socle, semble déplorer le sort de sa captive qu'il soutient.

Cette sculpture, inférieure comme exécution au reste du sarcophage, est traitée avec une telle supériorité de composition, que sans nul doute nous n'avons sous les yeux qu'une copie grossière de quelque ouvrage d'un sculpteur plus habile.

Sur la face postérieure est un ornement tout à fait dans le goût romain. Au milieu, un aigle, les ailes éployées, soutient deux lourdes

Digitized by Google

guirlandes de fruits qui retombent en festons de chaque côté. Dans le champ se trouvent deux dragons ailés galopant l'un vers l'autre. Ces animaux rappellent complétement ceux qui se trouvent dans la frise du Temple d'Antonin et de Faustine à Rome. Le cachet de l'art romain imprimé à ce monument ne saurait être l'effet d'une retouche postérieure. Il faut dire cependant, c'est l'avis de plusieurs amateurs distingués, qui s'appuient sur un fait bien connu, que bien souvent les anciens se sont servis de vieux tombeaux pour ensevelir leurs morts. Les statues du couvercle ne paraissent ni de la même main, ni de la même époque que le reste du monument. Quelques parties du bas-relief principal, le torse d'Achille, celui d'un Grec vu de dos et les têtes des chevaux sont d'une exécution remarquable.

Nous ne dirons rien de la frise du temple de Diane à Magnésie, qui a été rapportée par la même expédition. Les nombreux blocs de marbre dont elle se compose sont dans un état de dégradation, tel qu'on en distingue à peine le sujet qui doit être également le combat des Amazones. Il sera difficile à la restauration de rien tirer de ces débris qui durent être magnifiques.

Mais une découverte bien autrement importante, et qui vient de mettre en émoi les savants et les antiquaires, c'est celle que vient de faire, dans les environs de Ninive, M. Botta, notre consul à Mossul. Il ne s'agit rien moins que d'une suite considérable de monuments antérieurs à la destruction de Ninive et de nombreuses inscriptions cunéiformes ; il est vrai, ce qui ne nous avance pas beaucoup pour le moment. Les communications relatives à cette découverte n'étant pas encore complètes, nous en parlerons plus longuement une autrefois.

M. Mynoïde Mynas, qui depuis quatre ans fouille les bibliothèques de la Macédoine et du mont Athos, vient d'adresser au ministre de l'instruction publique un rapport fort intéressant que nous regrettons de ne pouvoir donner entièrement. Cinquante-deux manuscrits, dont quelques-uns très-importants, datent des dixième et onzième siècles, et un grand nombre de bas-reliefs et d'objets d'art sont les fruits de cette mission. Voici en quels termes M. Mynoïde Mynas décrit l'état des choses dans les contrées qu'il a visitées :

Monsieur le ministre,

Vous m'aviez fait l'honneur de me confier, pendant votre première administration, une mission littéraire que vous m'avez continuée depuis lors. Vous m'aviez chargé, 1° de rechercher en Orient les manuscrits grecs inédits qui me

paraîtraient offrir de l'intérêt; 2° de cataloguer soigneusement et en détail les dépôts de manuscrits que je visiterais, pour que l'inventaire exactement dressé de ces dépôts fût au moins un résultat acquis à la science, et un moyen d'éviter à l'avenir de nouvelles recherches sur des points déjà explorés. J'ai suivi, dans cette double partie de ma mission, la direction que vous m'aviez fait l'honneur de me donner, et les indications que vous m'avez successivement transmises pendant mon voyage. Permettez-moi d'espérer que mon travail et mes découvertes justifieront la confiance dont vous avez bien voulu m'honorer. J'aurais peut-être répondu plus complétement à votre attente, sans les circonstances récentes qui ont aggravé les pertes qu'avaient faites à différentes époques les dépôts de manuscrits existant en Grèce.

Ces circonstances, monsieur le ministre, tiennent à la révolution grecque de 1820 et à l'invasion des couvents par la milice turque. Les manuscrits servaient, entre les mains de cette milice, à fabriquer des cartouches. Quelquefois on les envoyait en Macédoine pour les vendre aux épiciers. Qu'on juge des trésors qui auront été ainsi dispersés! Athanase de Paros, savant professeur d'éloquence grecque, à l'île de Chio, dans la préface des scolies qu'il publia à Venise, en 1799, sur la rhétorique d'Hermogène, parle de la bibliothèque du couvent d'Ibiros, comme de la plus riche du mont Athos; il dit l'avoir visitée en 1770, et y avoir trouvé une série de scoliastes qui ont écrit sur cette rhétorique; or, en 1841, j'ai déplacé et examiné tous les volumes de cette bibliothèque, et n'y ai rencontré aucun de ces scoliastes. Un prédicateur érudit, nommé Charalampe, du couvent d'Ibiros, me disait avoir vu, avant 1820, dans la bibliothèque du couvent de Pantocrator, un manuscrit d'Homère, écrit sur vélin, en caractères d'une extrême finesse, et qui datait du sixième siècle; j'ai fait dans cette bibliothèque les recherches les plus attentives, et je crois pouvoir affirmer que ce manuscrit n'y est plus.

Si les révolutions qui ont passé sur ces contrées ont été désastreuses pour les monuments antiques, l'ignorance et la superstition n'ont pas moins concouru à les détruire. Les relieurs déchiraient les manuscrits en parchemin pour en faire des gardes ou des couvertures de livres. Les pêcheurs en faisaient des amorces; quant aux manuscrits en papier, on s'en servait pour calfeutrer les fenêtres et les portes des habitations. Enfin la superstition défendait l'acquisition, la lecture, la transcription des auteurs païens, considérant leurs ouvrages comme dangereux pour le christianisme. J'ai donné, à cet égard, dans mes catalogues, des renseignements puisés dans le traité d'un moine nommé Nicon, qui fait partie d'un volumineux manuscrit de la bibliothèque du couvent d'Ibiros.

Les statues et les bas-reliefs en marbre n'ont pas eu un meilleur sort. Ce que l'écrivain Eunapius dit de la destruction des statues en Égypte, du temps de Constantin Ier, empereur chrétien, se pratique encore aujourd'hui dans quelques parties de l'Orient. C'est ainsi qu'ont été brisées à coups de marteau les têtes des personnages qui figurent sur le sarcophage que j'ai rapporté de Salonique, et que l'on voit actuellement dans notre musée. Les Turcs, de leur

côté, ne sont pas moins impitoyables; et les monuments que l'ignorance de quelques chrétiens brise comme des idoles, le fanatisme turc les détruit, croyant y voir des divinités chrétiennes.

Lors même que mes recherches n'auraient eu d'autre effet que d'arrêter cette destruction, et d'informer les philologues européens, par la publication de mes catalogues, de ce qui existe encore en fait de manuscrits, elles auraient rendu un vrai service aux lettres, aux arts et aux sciences. En effet, les manuscrits qui ont échappé aux dévastations seront désormais conservés avec plus de soin dans les bibliothèques que j'ai visitées; ils ne seront plus à la discrétion des relieurs et des pêcheurs que j'ai souvent écartés moi-même des bibliothèques où je travaillais. Les moines les plus influents sont maintenant trop convaincus de l'importance des manuscrits pour les laisser détruire; je crois avoir obtenu le même résultat à l'égard des statues et des bas-reliefs de marbre, en Macédoine du moins, où j'ai acheté ceux que j'ai eu l'honneur de vous adresser. . . . .

M. Lebas, membre de l'Institut, après avoir visité la Grèce et l'Asie Mineure, a adressé à M. le ministre de l'instruction publique un rapport d'un grand intérêt sur la mission archéologique dont il était chargé. Malgré les recherches si actives faites depuis quelques années par de savants allemands, et les découvertes publiées dans le journal archéologique d'Athènes, M. Lebas a pu recueillir, pendant son séjour en Attique, un grand nombre d'inscriptions grecques inédites. Il a fait exécuter à Messène des fouilles qui ont amené la découverte d'un temple d'ordre ionique jusqu'à présent inconnu. Enfin, à Geronthræ, il a trouvé quatre inscriptions de cinq cent quarante lignes, contenant la traduction grecque d'une partie considérable de la loi du *maximum* promulguée sous Dioclétien, en 301, et qui est très-importante pour l'histoire de l'économie politique des Romains. On ne connaissait jusqu'ici cette loi que par un texte latin fort incomplet. La traduction grecque découverte par M. Lebas suppléera sans doute à quelques-unes des parties perdues de ce texte.

Cl. M.

MONUMENTS PUBLICS.

Le titre de cet article nous effraye presque; les cathédrales gothiques et les peintures à fresque, dont nous voulons dire quelques mots, ne vont-elles pas briser ce cadre étroit consacré d'ordinaire aux petites choses? La louable ardeur de restauration qui semble s'être emparée de nous mérite cependant d'être signalée. Rien de petit dans l'art, et l'antiquaire, l'œil patiemment fixe sur le passé qu'il étudie, y découvre

souvent des secrets qui échappent aux esprits plus vifs ou plus puissants, tourmentés du seul besoin de produire. Longtemps on a cru perdu le secret de tailler la pierre à l'imitation des laborieux maçons du moyen âge, d'évider une ogive et de percer à jour un clocheton ; les pures arêtes de cet ordre capricieux, les lignes sans fin qu'il nous demande, nous semblaient impossibles à réaliser. Il ne nous manquait que la pratique. Aujourd'hui, grâce aux travaux assidus des douze dernières années, il n'est plus rien qui effraye nos compagnons : Strasbourg, Rouen, Chartres, Bourges, chaque cathédrale a son *œuvre*, comme au moyen âge, et voit se former à ses pieds une génération de tailleurs de pierre qui ne le cèdent en rien à ceux qui les ont précédés. Alors ces œuvres immenses n'étaient jamais regardées comme terminées; on y travaillait sans relâche, et la cathédrale de Tolède, commencée il y a quatre siècles, conserve encore de nos jours son peintre, son architecte et ses sculpteurs ; l'ouvrage n'a pas été interrompu depuis cette époque.

A propos de l'Espagne, nous y avons remarqué une particularité assez rare dans l'ornementation des monuments du moyen âge, et qui n'a pas encore été signalée, je crois : une grande partie des statues qui décorent les cathédrales sont en terre cuite, et il est très-difficile de s'en apercevoir. Celles qui surmontent les clochetons, ou sont placées dans les niches les plus exposées, ont bien mieux résisté aux intempéries des saisons, et ne présentent pas ce coup d'œil délabré qu'offrent souvent nos statues de pierre rongées par la pluie et la gelée. A l'intérieur la plus légère couche de peinture les harmonise parfaitement avec le reste de l'édifice et le temps fait le reste. L'extérieur du retable du grand autel de la cathédrale de Séville est peuplé de plus de quatre-vingts grandes statues du plus beau caractère, toutes exécutées ainsi. Il serait facile d'organiser chez nous un vaste atelier où les types les plus parfaits de l'art du moyen âge seraient reproduits en grand nombre et à peu de frais, pour aller repeupler nos cathédrales si outrageusement dégradées pendant les guerres de religion.

Quelque louables que soient ces restaurations, il est fâcheux qu'elles ne soient pas toujours dirigées par une critique sévère. L'intervention de l'antiquaire y serait souvent nécessaire, soit pour juger de la justesse du style et de l'harmonie des raccords, soit pour préserver quelques monuments dégradés, qu'il faut conserver tels qu'ils sont, des malencontreuses restaurations qui doivent les anéantir complétement. L'omnipotence de l'architecte est souvent funeste aux monuments historiques. Serait-il vrai que, dans les restaurations récentes exécutées dans l'église abbatiale de Saint-Denis, on se soit permis de raboter

la tombe carlovingienne de Frédégonde dressée contre une des parois de la crypte; de polir le cercueil en granit où a reposé Marguerite de Provence, femme de saint Louis, et de reciseler à neuf des dalles tumulaires vieilles de quatre à cinq cents ans? C'est à quoi il faudrait veiller, le propre n'est nullement de mise ici; gardons-nous soigneusement d'écurer nos bronzes ou de dévernir nos tableaux.

M. Marochetti a terminé l'immense sculpture du maître-autel de l'église de la Madeleine. Rien dans cet ouvrage ne justifie l'extrême faveur dont jouit cet artiste dans la distribution des travaux du gouvernement. La sainte, agenouillée sur une natte, est enlevée au ciel par trois anges. De chaque côté de l'autel, deux autres anges sont à genoux, dans l'attitude de la prière. L'aspect de cette sculpture vous laisse parfaitement froid; la composition en est facile, le marbre est taillé d'une manière irréprochable, mais comme œuvre d'art cela n'a pas plus d'importance qu'une lithographie d'Achille Deveria. Je n'explique le succès de l'artiste que par cette facilité, véritable *abondance* nauséabonde qui convient aux femmes et aux enfants. Ces grands anges, aux ailes plus grandes encore et coiffés à la *Périnet*, sont d'un goût douteux en sculpture. Point de modelé, point de proportion : on est incertain si la sainte est agenouillée ou debout; les anges ont des têtes petites et bouffies et des mains énormes et communes. Les draperies, il faut en convenir, sont parfaitement traitées; mais, outre qu'elles sont beaucoup trop abondantes et faites à plaisir pour ainsi dire, elles ne constituent nullement une œuvre de cette importance. Un autre défaut de cette apothéose, c'est que tous les visages y sont tournés vers la terre, de sorte que le jour qui vient de la demi-coupole plonge le tout dans une obscurité profonde.

L'idée qu'a eue M. Marochetti de colorier son marbre n'est pas heureuse. Tous les nus d'un blanc mat se détachent des draperies, que l'on a tenues d'un ton plus gris, d'une manière désagréable, de sorte que, outre la crudité de ces couleurs, le groupe a l'air d'être fait de pièces de rapport et de marbres différents. Canova, qui avait l'habitude de faire subir une préparation de ce genre à ses ouvrages, s'efforçait de les animer s'il est possible par des tons chauds sans chercher à distinguer jamais le nu des draperies.

Ce n'est pas sans raison que nous sommes sévère pour M. Marochetti; nous avons à protester pour notre part contre l'étrange concours des circonstances qui livre au ciseau de cet artiste, en moins de cinq ans, chez nous, la statue équestre de Napoléon, celle de Philibert-Emmanuel, une autre statue équestre du duc d'Orléans, le groupe

de la Madeleine et la statue de Wellington, les plus grands ouvrages de l'époque. Le ministre vient de demander à M. David les deux statues qui doivent orner l'entrée du tombeau de Napoléon; nul doute qu'elles ne soient dignes de la sépulture du grand empereur, et qu'elles ne protestent dignement, à leur manière, contre l'injustice dont est victime notre grand statuaire.

L'impulsion donnée aux commandes artistiques par la création du musée de Versailles ne se ralentit pas. Maintenant la Direction des beaux-arts et la Ville de Paris semblent se disputer les églises à couvrir de peinture : celle-là prend Saint-Méry sous sa protection ; l'autre, Saint-Germain l'Auxerrois. Nous ne voulons parler que de ces deux églises. La chambre des pairs s'en mêle aussi. M. Riesner a couvert les plafonds de sa nouvelle bibliothèque de peintures savamment composées, d'une touche franche et hardie. C'est M. Eugène Delacroix qui doit exécuter la coupole de cette bibliothèque. Si la lumière ne lui fait pas défaut, nous aurons une belle page de plus : la lumière est l'âme de la couleur. Et M. Gigoux termine en ce moment, pour la chapelle du Palais, de magnifiques compositions, dont nous verrons une partie à la prochaine exposition.

Les peintures dont on vient d'orner la chapelle dédiée à sainte Marie l'Egyptienne, dans l'église de Saint-Méry, peuvent à bon droit passer pour une restitution que nous devons au goût ingénieux du préfet de la Seine. La vie de sainte Marie l'Egyptienne, la *Notre-Dame noire*, est une des plus touchantes histoires de la *Légende dorée* que vient de publier M. Brunet de Bordeaux, à laquelle nous renvoyons nos lecteurs. Son culte fut longtemps cher aux Parisiens ; elle avait, au coin de la rue Montmartre et de la rue de la Jussienne (corruption du mot l'*Egyptienne*), une chapelle qui subsistait encore il y a cinquante ans.

En 1660, le curé de Saint-Germain l'Auxerrois fit enlever de cette chapelle de sainte Marie l'Egyptienne un vitrail qui y était depuis plus de trois siècles, où la sainte était représentée sur le pont d'un bateau, troussée jusqu'aux genoux devant le batelier, avec ces mots au-dessous : *Comment la sainte offrit son corps au batelier pour son passage.* Cela dit, pour ne pas perdre de vue les mœurs *naïves* de nos ancêtres, passons aux peintures de M. Théodore Chasseriau.

L'artiste a divisé le mur contre lequel l'autel est appuyé en trois parties : celle du milieu, la plus vaste, contient la conversion de la sainte ; au-dessus, dans la partie qui s'effile en ogive, il a représenté sa communion dans le désert ; et, en bas, le moine Zozime lui donnant la sépulture avec l'aide du lion.

La partie du milieu est une belle et saisissante composition, élégante, vivement sentie, qui suffirait seule pour assigner à son auteur une place distinguée parmi les artistes de notre école. La jeune fille mondaine qui vient d'entrer dans le temple se sent tout à coup remplie de trouble et de confusion, une force mystérieuse la repousse et l'attire ; défaillante, elle s'appuie sur le socle d'une statue de la Vierge qui se trouve sous le péristyle. Tout disparaît, et la foule qui se presse pour entrer et celle qui s'écoule à l'aspect de cette jeune femme, debout, incertaine et pensive, dont la tête, pleine de sentiment et de caractère, est traitée avec une rare finesse de pinceau.

L'autre partie, qui fait face, renferme l'assomption de Marie, et en bas, dans un cartouche, Zozime racontant à ses frères, dans l'intérieur du couvent, l'histoire de la sainte et les miracles dont il vient d'être témoin. L'assomption est un morceau largement conçu, traité avec hardiesse et d'une magnifique exécution. La fosse est vide, et la sainte, que de beaux anges enlèvent au ciel, semble avoir repris toute sa jeunesse et toute sa beauté. L'artiste, que nous venons de voir sobre, timide peut-être, dans la partie qui présente la conversion, développe ici son sujet plus librement ; il y a progrès réel et marqué dans cette seconde partie de son œuvre. La division du premier pan de mur en trois panneaux trahissait une certaine hésitation ; la partie supérieure, qui n'est presque pas vue, écrase celle du milieu, et c'est un grand dommage. Dans l'assomption, son cadre, au lieu de le gêner, a peine à contenir sa pensée ; la sainte et les anges qui l'enlèvent sont d'un beau mouvement ; ceux du bas, qui poussent au ciel leurs encensoirs d'or, partie capitale de son œuvre, à notre avis, sont d'une noblesse de style et d'une vigueur d'exécution bien remarquables. Le récit est une scène charmante, où l'artiste a déployé une grande entente des draperies et une parfaite intelligence du sujet.

Ces peintures sont simplement exécutées à l'huile sur un enduit dont nous ignorons la composition. L'artiste a cherché à éviter les luisants en mélangeant à sa peinture le moins d'huile possible. M. Chasseriau est un élève de M. Ingres, que cette production sépare profondément de son maître ; ce n'est pas un transfuge, c'est un soldat qui sort des rangs, ses armes sont à lui, il les croit bien trempées : il sera tué ou il sera général. Noble audace que l'œuvre dont nous venons de parler justifie parfaitement. Les productions de M. Chasseriau ont toujours été empreintes d'un cachet de volonté qui lui a suscité de vives critiques ; c'est une preuve de force ; il n'a pas laissé dans ces derniers travaux de leur faire quelques concessions ; c'est aussi une preuve d'esprit.

Les peintures de la chapelle Sainte-Geneviève, dans l'église Saint-Germain l'Auxerrois, que M. Gigoux vient de terminer, ajouteront, s'il est possible, à la belle réputation du peintre de *Cléopâtre essayant des poisons* et de *Léonard de Vinci mourant*. M. Gigoux a abordé franchement son sujet ; ce n'est pas lui que la place effraye, sa pensée semble grandir avec la circonstance, et quel que soit l'espace qui lui soit réservé, sa composition large et savante y semblera toujours à l'étroit. Sur les deux murailles qu'il avait à peindre, M. Gigoux a retracé, à droite, la consécration de la sainte par saint Germain d'Auxerre, et à gauche, l'une des grandes actions de sa vie, la délivrance de Paris, assiégé par les Huns.

« Ce furent les vénérables évêques saint Germain et saint Loup, dit l'historien de la patronne de Paris, qui consacrèrent Geneviève au Seigneur. En allant en Angleterre pour détruire l'hérésie pélagienne, ils s'arrêtèrent à Nanterre ponr y prendre un peu de repos, ou plutôt pour y prier Dieu. Une grande multitude d'habitants de tout âge et de tout sexe vint au-devant d'eux pour recevoir leur bénédiction. Saint Germain ayant aperçu Geneviève de loin parmi la foule, et jugeant en lui-même par une espèce de révélation que cette enfant serait une grande sainte, il la fit approcher, et, après l'avoir baisée au front, demanda quel était son nom et ses parents. Ce que cet homme apostolique ayant appris et voyant accourir le père et la mère : « O mes amis, leur dit-il, que vous êtes heureux d'être les parents d'une telle fille ! Sachez que du jour de sa naissance sur la terre, les anges ont fait un jour de réjouissance dans le ciel. Cette enfant sera grande devant le Seigneur, et il y en aura plusieurs qui passeront de l'admiration de sa vie à l'imitation de toutes ses vertus. » Et, lui imposant les mains, il la consacra au Seigneur. »

C'est ce moment que l'artiste a choisi pour la première partie de son travail ; sur un magnifique paysage qui représente la vallée de la Seine, se déroule la suite des pieux évêques et la foule accourue au-devant d'eux. saint Loup est encore à cheval, saint Germain seul a mis pied à terre. L'aspect noble et fier de l'apôtre, grande âme qui se cachait sous une rude écorce, a été parfaitement rendu, et contraste heureusement avec la grâce charmante de la jeune fille, dont le front brillant d'une suave candeur jette un doux rayonnement sur tous ceux qui l'entourent.

Dans l'épisode du siége de Paris par Attila, qui occupe le mur opposé, la sainte, qui n'est plus une jeune fille, s'avance seule, éclatante d'un sublime enthousiasme, au milieu d'une scène de désolation et de carnage, à l'endroit où tout le monde fuit les coups d'une tour élevée par

les assiégeants pour battre le rempart. Elle invoque l'aide de Dieu, et le ciel, qui s'entr'ouvre, foudroie l'ouvrage meurtrier qui s'embrase aux yeux des soldats étonnés.

Ce que nous voulons louer surtout dans l'œuvre de M. Gigoux, c'est la parfaite ordonnance du sujet, la sage disposition des groupes et les excellentes qualités d'exécution dont il a déjà donné tant de preuves. Les figures modelées dans le clair et d'une couleur soutenue s'harmonisent parfaitement avec l'architecture. Parfois cependant l'excellent praticien brise ce parti pris de sagesse qu'il s'était imposé, en certaines parties de son œuvre ; la tête de la femme, vue de dos, qui soutient un soldat blessé, par exemple, est d'une touche grasse et abondante qui semble dérobée au Titien.

Par un caprice d'artiste, dont il faut lui savoir gré, M. Gigoux a placé au-dessous de ses deux grandes compositions quatre petits sujets relatifs à l'histoire de la sainte, touchés avec cette hardiesse et cette sûreté qui décèle le maître ; ce n'est rien et c'est tout un monde de lumière, de couleur et de science. Toutes ces peintures sont encadrées d'arabesques d'un goût parfait, qui rappellent les décorations éclatantes des manuscrits des sixième et septième siècles. — Il est fâcheux de voir ces belles peintures, dignes d'un musée, éclairées par des vitraux de couleur où domine un vert dur, dont les reflets en altèrent l'harmonie. L'intérêt de l'artiste comme celui du monument exigent un prompt remède à cet état de chose.

Les peintures de ces deux chapelles remarquables, parmi celles qui ont été livrées au public depuis quelque temps, nous auront servi de transition pour dire deux mots des procédés de peinture à fresque et à l'encaustique qui paraissent fort à la mode aujourd'hui. Ce qu'il y a de singulier dans cet engouement, c'est que ces idées sont mises en avant par quelques théoriciens étrangers pour la plupart à la pratique de l'art. Les artistes s'y refusent, avec raison, par tous les moyens possibles, et aucun d'eux, à notre connaissance, n'a trouvé que le besoin de ces nouveautés se fit généralement sentir.

Les procédés de la peinture à fresque ne sont plus à la hauteur de la science. L'art du peintre a fait des progrès qui ne comportent plus ces moyens primitifs, et vouloir y contraindre les artistes ce serait briser entre leurs mains toutes les ressources que leur ont léguées les immortels artistes de l'Italie, de la Flandre et de l'Espagne. La peinture à fresque est un divorce complet avec les procédés de la peinture à l'huile. Sur un enduit frais que le maçon doit en général préparer chaque matin l'artiste place son carton, trace sa composition à l'aide d'une

pointe, et peint presque au hasard avec des couleurs à l'eau qui doivent changer de ton. Jusqu'à un certain point, cette opération tient plus du métier que de l'art. Elle suffisait parfaitement aux artistes des quatorzième et quinzième siècles, alors que tous les procédés matériels de la peinture étaient inconnus ou secrets, que l'on ignorait la perspective et le grand art du clair-obscur qui vint révolutionner la science. Au début du seizième siècle, la fresque subit d'abord d'assez notables modifications; tous les grands artistes de la première moitié de ce siècle (Michel-Ange excepté) retouchèrent leurs travaux à sec avec une espèce de gouache ou de pastel. A dater des premières années du seizième siècle, la fresque disparaît complétement chez les Vénitiens, les plus grands coloristes de l'Italie, et l'on ne cite que deux palais dont les façades furent peintes ainsi par le Giorgion et le Titien dans leur jeunesse. Les progrès de l'art, une pratique exercée et savante de la peinture à l'huile, firent réserver la fresque pour les plafonds élevés et les coupoles ; et ce grand siècle n'était pas terminé, que ces fameux *frescanti*, dont Florence était si fière, et parmi lesquels figuraient les premiers artistes de l'époque, descendaient au rang de *pittori da quadratura*, peintres de perspective. Il était alors fort à la mode de faire peindre entièrement les églises, les palais et les théâtres, où l'on figurait des architectures, des balcons, des statues, des perspectives singulières, et même des personnages. Bientôt les façades seules leur furent dévolues, et les badigeonneurs italiens, qui de nos jours parcourent encore nos provinces du Midi, sont, hélas ! les descendants en droite ligne des grands peintres à fresque du temps passé. Nous avons dit que ce genre de peinture fut tout d'abord abandonné par les coloristes de l'école vénitienne ; ajoutons qu'en Flandre et en Espagne, il n'a jamais été pratiqué.

Tel est en raccourci l'histoire de la peinture à fresque, que quelques esprits spéculatifs voudraient restaurer parmi nous. Ces idées nous viennent d'Allemagne. Les réputations se font de nos jours d'une manière si singulière, que c'est à peine si nous osons le dire; mais la plupart des artistes allemands qui sont parvenus dernièrement à une si grande célébrité, compositeurs habiles, bons dessinateurs quelquefois, ne sont pas ce que l'on peut appeler des peintres dans l'acception vraie du mot. M. Cornelius, qui fait de fort beaux dessins à la plume, imitant la gravure par le soin munitieux avec lequel ils sont tracés, n'a jamais tenu un pinceau, et la peinture de M. Owerbeck est détestable. Chez quelques Allemands, cette manie de remonter à la naissance de l'art, dans sa forme comme dans ses procédés matériels, n'est qu'un palliatif de

leur faiblesse et nullement un signe de force. M. Bendmann, que l'on peut considérer comme le plus grand peintre de l'Allemagne moderne, ne peint qu'à l'huile, ainsi que tous les artistes de l'école de Dusseldorf.

Au point de vue des essais qu'il serait bon de tenter, rien n'est plus curieux que l'étude des ouvrages de *Sébastien del Piombo*. On sait bue cet artiste célèbre, fils de Venise, coloriste et peintre dans l'acception la plus complète de ce mot, essaya, sous la direction de Michel-Ange, de lutter contre Raphaël. La connaissance profonde de son art, jointe à une grande lenteur dans l'élaboration de ses œuvres, lui faisait fuir tous ces procédés primitifs où il devait perdre une partie de ses avantages et rechercher avec ardeur tout ce qui pouvait donner une chance de durée aux enfantements pénibles de son pinceau. C'est à lui que l'on doit les premiers essais de peindre à l'huile sur le mur, sur les métaux, le marbre et la pierre. Pour éviter l'humidité et empêcher les couleurs de pousser au noir, il enduisait le mur qu'il devait peindre d'un mastic composé de poix et de chaux vive, qu'il unissait ensuite avec une truelle rougie au feu. C'est ainsi qu'il peignit à l'huile sur le mur dans l'eglise de Saint-Pierre *in Montorio* une Flagellation du Christ qui a conservé toute sa fraîcheur. Il se servait de la même préparation pour travailler sur lave et sur *peperino*.

Ce sont les ouvrages de ce genre qu'il faudrait consulter ; c'est un enduit capable de livrer à l'artiste un champ inattaquable, et de conserver à l'huile toute sa fraîcheur, qu'il faut rechercher si l'on persiste à vouloir peindre sur le mur, sans remonter pour cela aux procédés imparfaits des premières époques de l'art. Et jusqu'à présent, ce n'est pas sans de grandes appréhensions pour la durée de leurs travaux que nous voyons quelques artistes contraints, nous devons le dire, de se servir de procédés matériels dont ils ignorent absolument la valeur.

La peinture à l'encaustique est une autre marotte dont on s'occupe depuis tantôt cent ans ; ce n'est donc pas une nouveauté. La pratique de ce procédé exige une sorte de cuisine à laquelle les artistes ne se soumettront jamais qu'avec répugnance. Ajoutez à cela qu'il est difficile de penser que la touche charmante et les vives couleurs d'un Ostade, d'un Terburg ou d'un Ruysdaël subissent la *brûlure* sans inconvénient.

La parfaite préparation des couleurs, voilà le grand secret pour qu'elles conservent tout leur éclat ; voyez Van-Eyck, voyez Rubens. Quant à ceux qui rêvent l'éternité, nous leur conseillons la peinture en émail sur lave ; c'est bien plus positif.

EUG. PIOT.

VENTES PUBLIQUES

Voici la saison des ventes qui vient de commencer, nous allons tous augmenter nos collections, vous d'un tableau, d'un dessin, d'une estampe, moi d'un bronze, un autre d'un meuble ancien ou d'une paire de ces beaux vases de Chine, qu'il ne faut pas trop se presser d'acheter, car ce pays qui vient de nous être ouvert menace fort d'en inonder nos marchés, et de faire subir une baisse notable, aux prix élevés auxquels ils se vendent encore. Quelques envois ont été faits déjà et d'autres vont succéder. C'est sans doute un curieux spectacle, dont beaucoup de gens ne se doutent pas, que de voir chaque année, pendant les quatre mois d'hiver, affluer dans quelques carrefours obscurs et être livrés aux enchères au milieu de la société la plus mêlée, les produits les plus rares et les plus distingués de l'art ou de la nature, tableaux, sculptures, estampes, pierres précieuses de l'Orient, vases, médailles, armures, débris des vieux siècles, et productions du génie.

Mais gardez-vous de vous y laisser entraîner, c'est un terrain mal sondé, une mer remplie d'écueils. Qui donnera des règles certaines pour s'y conduire? qui enseignera à se préserver des engouements trompeurs, à vaincre l'espèce de satiété qui nous fait souvent laisser s'échapper une occasion précieuse? Ici règne la fantaisie et l'imprévu, rien de certain, rien de fixe; gardez-vous d'y arriver avec une idée arrêtée, un désir quelconque, le champ est si vaste, les objets si divers, qu'il pourrait bien se faire que vous attendissiez longtemps la réalisation de votre pensée. Les belles choses sont en petit nombre, toutes sont placées, et on ne s'en défait qu'à la dernière extrémité. Voulez-vous par hasard des vases grecs, quelque cargaison chinoise jettera à vos pieds à vil prix, d'immenses *potiches* tatouées d'or, d'azur et de pourpre. Ou si vous cherchez les meubles à la fois riches et sévères de la belle époque du dix-septième siècle, le moyen âge s'empressera de vous offrir ses bois sculptés vermoulus, si recherchés par plusieurs

C'est la plus grande disette au milieu de l'abondance; et si vous aviez seulement la fantaisie de vouloir *le paysage aux trois arbres* de Rembrandt, la plus belle de ses compositions à l'eau-forte, vous risqueriez fort d'attendre dix ans, l'œil fixé sur les transactions de Londres, de Paris et de Vienne, sans pouvoir satisfaire votre envie. Dans l'art, toute chose a des équivalents; et qui pourrait vous plaindre si en cherchant Raphaël vous rencontriez le Titien? Acheter est donc une science difficile, un mélange de prudence, de hardiesse et de hasard, combiné à l'infini que nous ne voulons ni enseigner, ni définir.

Rien de très-curieux ne semble se préparer pour les ventes de cet hiver. Un fragment de la collection de pierres gravées et d'objets curieux de M. le baron Roger sera probablement mis en vente vers le mois de mars; nous avons déjà exprimé nos regrets de voir ces suites remarquables, intéressantes pour l'histoire de l'art, se disperser misérablement, sans même qu'un catalogue raisonné en vienne conserver le moindre souvenir. La vente des tableaux du cardinal Fesch est de nouveau annoncée pour le printemps, mais il est encore bien incertain qu'elle ait lieu. La vente de la bibliothèque dramatique de M. de Soleinne, qui se fait en ce moment, excite vivement l'attention des bibliophiles; bien qu'elle sorte un peu de notre spécialité, nous en donnerons les résultats. L'extrême rareté de quelques pièces de notre théâtre du moyen âge, mystères, sotties, farces et moralités, suffit pour leur assigner un rang distingué parmi les monuments historiques.

En général, nous redoutons peu la concurrence de l'étranger dans nos ventes publiques; la confiance que nous avons dans les goûts distingués des amateurs de notre époque pour conserver à la France tout ce qui est beau et bon, est parfaitement justifiée par les résultats. Nos voisins nous enlèvent rarement les objets importants qui se disputent au grand jour. L'espèce d'indifférence pour les monuments de l'art et de l'histoire, que l'on a remarquée à certaines époques chez quelques nations est le signe d'une décadence morale à laquelle nous ne sommes pas encore arrivés, Dieu merci. Mais si notre esprit est tranquille de ce côté, nous n'en devons pas moins craindre ce qui se fait dans l'ombre, et être sensible aux pertes qui peuvent en résulter. N'est-t-il pas fâcheux que les étrangers puissent parfois descendre chez quelques collectionnaires, et y enlever, à la pointe des guinées, les morceaux choisis qui se trouvent dans leurs cabinets; il n'y a pas dignité a de pareilles faiblesses. Elles sont fréquentes cependant. Souvent dans une vente un véritable amateur évite de contrarier telle personne, connue pour collectionner les productions du Claude, par exemple, et lui

laisse adjuger une eau-forte ou un dessin de ce maître, sans se douter qu'il cède à l'intermédiaire de quelque gros marchand anglais qui vient chez nous chaque printemps, espèce de puissance à laquelle ne savent pas résister ces *amateurs-brocanteurs*, comme les a fort bien surnommés M. Defer. Toutes ces transactions secrètes nous sont connues, nous nous ferons un devoir de les signaler par la suite.

On a pu voir chez quelques marchands d'estampes un *fac-simile* assez bien fait d'un grand dessin de Raphaël, la Vierge et l'Enfant ; ce dessin a été acheté à Paris l'an dernier, par M. Colnagni, à l'un de ces amateurs que nous signalions plus haut. Il en demande aujourd'hui 20,000 francs comme de tout honnête Raphaël quelconque.

Les marchands ne sont pas les seuls à faire du commerce, nos grands seigneurs s'en mêlent aussi quelquefois. On se souvient encore des deux chefs-d'œuvre de Murillo qui sont passés de la galerie du maréchal Soult dans celle du duc de Sutherland. Nous avions mille raisons pour croire ces peintures de véritables conquêtes acquises à notre pays. Cette année M. Broadwood, membre du parlement de l'autre côté de la Manche, marchand de tableaux sur le continent, a enlevé de chez M. le marquis de Cypière un magnifique tableau de Boucher, la marquise de Pompadour, portrait en pied grand comme nature, et deux Nymphes au bain du même maître. Il faut regretter ce portrait de madame de Pompadour, chef-d'œuvre du maître, et de cette époque gracieuse, qui vient d'entrer pour longtemps dans la galerie de lord Lawther. M. Broadwood n'est que l'intermédiaire de quelques grands seigneurs anglais.

Le même gentleman a également acheté chez Beurdeley une *Bergerie* du même Boucher. Ce peintre est très-recherché des Anglais, à ce qu'il paraît ; mais celui-ci, nous devons l'en prévenir, n'est qu'une copie due au pinceau de l'un de nos élégants portraitistes, M. Schwiter, qui affectionne beaucoup les maîtres de cette époque et les connaît parfaitement ; l'original faisait partie de la collection du comte d'Harcourt.

Vente des Tableaux de M. Dubois.

M. Dubois est un marchand de tableaux dont nous avons déjà entretenu nos lecteurs, à propos de la *galerie Aguado* dont il dirigeait la vente et qu'il avait formée en partie, l'on sait à quel prix. C'est M. Dubois qui fit, il y a trois ans, dans la salle Lebrun, une vente de tableaux qui eut un grand succès et dont nous avons constaté les tristes résultats, en suivant, dans les ventes où ils ont passé depuis, les tableaux qui

en provenaient. Nous ne citerons que pour mémoire une vente de tableaux italiens faite, il y a plus de dix ans, que la vente Aguado a rappelée à plus d'un titre, et qui est restée célèbre dans les fastes de ce genre de commerce, comme un exemple d'opération désastreuse. Nous avons dit que M. Dubois était un marchand fort habile et très-bon connaisseur; mais il n'y a pas d'habileté qui tienne contre ce quelqu'un qui a plus d'esprit que Voltaire, que l'on appelle tout le monde, et que l'on n'attrape jamais deux fois

La collection offerte au public n'était nullement remarquable, et la vente a manqué complétement. En général, on a fait justice de toutes ces attributions marchandes et de toutes ces phrases ridicules dont les *experts* se croient obligés de farcir leurs catalogues. *Gérard* Dow s'est vendu 400 francs; Murillo, 300; Ostade, 159; Teniers, 100 fr.; Lesueur, le Tintoret, Poussin et Van Eyck, 60 fr. Un Claude Lorrain a été mis sur table à 5,000, puis baissé à 4,500, et retiré honteusement faute d'enchères. Ce tableau, semblable à une tache d'encre convenablement délayée, n'est certainement pas du maître. Un tableau, attribué à Paul Potter, d'une assez grande dimension, a également été offert à 6,000 fr., puis baissé à 5,000, et définitivement retiré à 4,500 fr., faute d'enchères. Il ne faudrait pas autre chose pour faire perdre à un homme la réputation d'habileté la mieux établie, que la prétention d'attribuer ce tableau à Paul Potter. Rien ici ne pouvait faire illusion; c'était tout au plus une peinture faite d'après une estampe par un homme qui n'avait jamais vu les ouvrages du maître.

GREUZE. — La Toilette de Vénus, jolie petite esquisse (57 cent., sur 66), dont quelques parties avaient été retouchées, s'est vendue.	256 fr.
Du même. — Une Tête d'expression.	2,125
ANT. CANALETTI. — Deux petits pendants (32 cent., sur 47), Vue du grand canal et de la place Saint-Marc.	1,363
GUIDO RENI. — La Nativité (55 cent., sur 52).	2,550
PIETRO PERUGINO. — La Vierge et l'Enfant (64 cent., sur 50), tableau adroitement restauré, adjugé à M. Bruslet. .	2,450
SASSO FERRATO. — Une Madone.	1,550
MURILLO. — Miracle de saint Vincent Ferrer, grand tableau, vendu chez Aguado 1,020 fr.	390
LUDOLF BACKHUYSEN. — Marine (48 cent., sur 62). . .	2,520
VAN DER HEYDEN. — Vue intérieure d'une ville hollandaise, très-joli petit tableau (11 et demi cent., sur 16 et demi). .	2,566
Jacques RUYSDAEL. — Paysage (53 cent., sur 69). . .	3,010

Tois autres paysages du même maître, d'une dimension à peu près semblable, se sont vendus de 2,101, 2,000 et 1,360 francs

BERGHEM. — Le Laboureur (44 cent., sur 56). . . . . 8,000 fr.

Ce tableau, qui venait du cabinet de M. Paul Perrier, avait été adjugé l'année dernière, à la vente de cette collection, au prix de 9,880 fr. C'est un nouvel exemple à ajouter à ceux que nous avons signalés l'année dernière, à propos de la vente Leroy et Héris, de la défaveur avec laquelle le public accueille les objets d'art, dont il se fait un commerce trop ostensible.

Bien qu'il y ait une amélioration réelle dans la défiance salutaire que les amateurs doivent apporter à ces sortes de ventes faites par les marchands, nous avons encore à relever quelques erreurs auxquelles il sera difficile de mettre un terme, mais que nous ne saurions trop déplorer.

Un tableau, attribué à *Van Huysum*, sèche et mauvaise copie, a été payé follement 2,999 francs. Ce tableau, dont l'original est à la galerie de l'Ermitage, a fait partie de la collection de Robert Walpole ; estimé 15,000 francs lors de la vente à l'impératrice de Russie, il a été gravé à la manière noire par Rich. Earlom.

Un tableau, d'un assez bel aspect, attribué à Sébastien del Piombo, et représentant un Portement de croix, a été vendu 5,001 francs; mis sur table à 5,000 francs, personne n'en voulait ; il a été adjugé sur l'enchère de 1 franc, longtemps répétée et longtemps suspendue. C'est encore une grave erreur, et il est fâcheux de voir un amateur distingué comme M. Reizet, qui passe pour un fin connaisseur, se laisser prendre aux phrases grossières d'un catalogue intéressé. L'original de ce tableau, dont nous avons vu quelques duplicata dans les galeries d'Italie et de Paris, a été peint sur pierre, ainsi que le rapporte Vasari, dans sa Vie du Frate del Piombo, pour le patriarche d'Aquilée ; c'était une nouvelle manière de peindre particulière à ce célèbre artiste, qui avait le travail lent et pénible, et qui croyait ainsi mettre ses œuvres à l'abri des outrages du temps. Il fait partie maintenant du musée de Madrid. La sécheresse de certains détails nous ferait croire que le tableau dont il est ici question, et qui n'est qu'une copie, est l'ouvrage d'un artiste allemand. D'ailleurs des repeints assez nombreux, qui ont détruit l'harmonie, interverti les plans et alourdi certaines parties, ont fait disparaître une partie de l'effet primitif.

Les amateurs qui achètent les tableaux des grands maîtres ne sauraient trop y faire attention ; il est certaines choses que les gens du monde ne peuvent savoir : tout n'est pas fantaisie dans les choses d'art,

et il y a bien quelques principes certains qu'on ne saurait négliger sans de graves inconvénients. Donner 5,001 francs pour une copie allemande d'un tableau italien, c'est un peu cher. Pour ce prix, cette brillante pléiade d'artistes, gloire de notre école moderne, que l'on appelle Eug. Delacroix, Decamps, C. Roqueplan, Meissonier, Cabat, Dupré, Marillat, eussent broyé leurs plus vives couleurs et fait un chef-d'œuvre.

Nous donnons ici la liste des prix de tous les tableaux de cette vente.

		fr.
1	Séb. BOURDON	131
2	CHARDIN	500
3	Claude LORRAIN	*retiré*
4	GREUZE	445
5	—	256
6	—	375
7	—	2,125
8	JOUVENET	501
9	LESUEUR	61
10	N. POUSSIN	60
11	—	110
12	—	124
13	—	250
14	PRUDHON	371
15	VALENTIN	125
16 et 16 *bis*	WATTEAU	1,299
17	—	250
18	J. VERNET	380
19	Andréa DI ASSISI	250
20	D'après ANDRÉA DEL SARTO	655
21	BELTRAFFIO	120
22	CALABRÈSE	112
23-24	CANALETTI	1,563
25	CASTIGLIONE	112
26 27	GASPRE POUSSIN	355
28-29	—	365
30	—	346
31	—	420
32	—	79
33	Caudenzio FERRARI	399
34	Séb. DEL PIOMBO	5,001
35	Ecole de —	655
36	LUINI	620
37	PARMESAN	100
38	MORONI	59
39	PÉRUGIN	2,450
40	TINTORET	190
41	—	97
42	SASSO FERRATO	1,550
43	SCHIDONE	1,200
44	—	220
45	TIEPOLO	48
46	TIMOTEO D'URBINO	287
47-48	ANTOLINEZ	119
49	HERRERA el Viéjo	30
50	MURILLO	290
51	MÉNESSÈS	178
52	VELAZQUEZ	215
53	VAN ARTOIS	223
54	ASSELYN	70
55	VAN DALEN	370
56	BREUGHEL	256
57	PH. VAN DICK	180
58	VAN EYCK	74
59	FRANCK	80
60-61	OMMÉGANCK	1,201
62	RUBENS	600
63	—	104
64	— VAN KESSEL ET BREUGHEL	855
65	SNEYDERS	350
66	—	332
67	—	349
68	—	481
69	TENIERS	340
70	—	103
71	—	110
72	VAN THULDEN	162
73	BACKHUYSEN	680
74	—	2,320
75	BÉGHIN	119
76	BERGHEM	8,000
77	—	83
78	CUYP	501
79	—	310
80	DECKER	301

		fr.
81	Gérard DOW	1 310
82	—	459
83	DUSSAERT	469
84	EVERDINGEN	951
85	—	799
86	GRYEF	181
87	HACKAERT	176
88	—	68
89	VANDER HEYDEN	2,566
90	—	551
91	HONDEKOETER	171
92	VAN HUYSUM	2,999
93	KOEIL	109
94	Jan LOOTEN	333
95	MOUCHERON	631
96-97	NEETSCHER	210
98	OSTADE	145
99	—	185
100	—	100
101	—	210
102	Paulus POTTER	*retiré*
103	VAN ROMEYN	126
104	RUYSDAEL	3,010
105	—	2.000
106	—	2.101
107	—	1,000
108	—	1,360
109	—	687
110	SCHOOK	155
111	SLINGELANDT	2,620
112	STALPAERT	145
113	SWANEWELDT	90
114	TERBURG	451
115	—	720
116 117	—	600
118	—	720
119	E. DE WITTE	310
120	WOUWERMANS	506
121	Epoque d'HOLBEIN	319
122	REYNOLDS	799
123	GUIDO RENI	2,550
124	MARIOTTO ALBERTINELLI	1,220

Trois grandes et belles tapisseries des Gobelins, qui se trouvaient à cette vente, ont été vendues :

La Pêche miraculeuse, d'après Jouvenet, 599 fr.;

Le Baptême de Jésus, d'après Restout, 595 fr.;

Le Lavement des pieds, d'après le même, 595 fr.

NEMO.

Pour avoir le prix réel des objets, il faut toujours ajouter les 5 pour cent exigés en sus du prix d'adjudication.

Digitized by Google

MUSÉE

DES THERMES

ET DE

L'HOTEL DE CLUNY.

§ I.

La loi qui vient d'autoriser l'acquisition de l'hôtel de Cluny pour l'établissement d'un musée historique, et celle du cabinet de M. Dusommerard comme premier noyau de cette collection, a été accueillie avec joie par tous ceux qui s'occupent sérieusement de notre histoire et de nos antiquités nationales. La fondation de ce musée, dont rien ne saurait désormais arrêter l'accroissement régulier, vient combler chez nous une lacune fâcheuse. L'étude des monuments tient une trop large place dans les travaux historiques; elle est d'un besoin trop général pour que tout ne contribue pas à élargir les bases du modeste établissement que l'on fonde aujourd'hui, et à l'élever au rang qu'une pareille collection doit occuper dans une grande nation.

La constitution de nos musées a cela d'anormal qu'aucun, excepté le cabinet des médailles de la Bibliothèque royale, ne relève directement de l'administration centrale; encore faut-il observer que la spécialité de ce cabinet en restreint forcément les développements. Les musées du Louvre appartiennent à la couronne, ceux des départements aux villes qui les ont fondés; la galerie du Luxembourg est une annexe à celle du Louvre, et la collection des armes et armures du moyen âge est la propriété du corps de l'artillerie. Aussi le beau désordre que l'on remarque parfois dans ces collections n'est-il nullement un effet

de l'art. Le Louvre ne voit pas la nécessité de donner à la Bibliothèque royale les inscriptions qu'il possède, et qui seraient avec les médailles et les collections typographiques une annexe naturelle aux livres et aux manuscrits pas plus que la Bibliothèque royale ne se croit obligée de restituer au musée d'artillerie quelques armures remarquables qu'elle renferme et que l'on n'irait pas chercher là.

Il n'entre aucunement dans notre esprit de blâmer les administrations respectives des établissements dont nous parlons; c'est leur constitution seule que nous critiquons. Que serait l'action de l'Etat comparée à celle d'une administration particulière, quelque grande, quelque animée des meilleures dispositions que l'on puisse imaginer? — Certes, rien de mieux entendu, rien de plus magnifique que l'hospitalité accordée chaque année par le roi dans son Louvre aux productions de l'école moderne, rien qui aille mieux à la royauté que cette initiative des récompenses à accorder aux artistes. La tenue, la conservation des collections, la libéralité avec laquelle elles sont livrées à l'étude ne sauraient être l'objet d'un reproche; mais la vie, l'activité, existent-elles bien également dans les parties de ce vaste établissement du Louvre? La liste civile peut-elle se défendre d'agir comme un particulier, se préserver de certains engouements ou de certaines nonchalances? — L'ancienne administration, tout en faisant l'acquisition des cabinets Durand, Salt, Drovetti, et en fondant le musée égyptien, laissait échapper les marbres d'Egine et les frises du temple de Phigalie qui lui étaient offerts. Un ministre aurait-il marchandé de pareils monuments qui suffisent seuls à l'illustration des musées de Munich et de Londres? — Aujourd'hui une seule pensée semble préoccuper la liste civile, compléter Versailles; Raphaël et Phidias frapperaient en vain aux portes du Louvre : qui pourrait s'en plaindre? le musée de Versailles n'est-il pas un admirable monument élevé à toutes les gloires de la France? Cette préoccupation louable laisse en souffrance bien des parties de nos collections qui demeurent incomplètes; mais quelles que soient les ressources de la liste civile, elle ne saurait suffire à tout. Si les musées appartenaient à l'Etat, il n'en serait pas

ainsi ; les ressources d'un ministre sont sans bornes : il puise dans la fortune publique, qui sait ne reculer devant aucun des sacrifices qu'exige l'intérêt général.

Jusqu'à présent on ne semble pas avoir pensé que des collections où seraient classés méthodiquement les monuments de l'histoire et les productions de l'art sont pour le moins aussi nécessaires que des cabinets de minéraux, de reptiles ou d'animaux articulés, et ne mériteraient pas moins qu'eux toute la sollicitude du pouvoir. Tout est encore à faire sous ce rapport, et cette anomalie que nous signalons en passant mériterait un examen sérieux. Il y a nécessité absolue de comprendre les musées proprement dits parmi les collections scientifiques; et si un pareil état de choses ne nous semble pas près de cesser, nous n'en devons pas moins appeler de tous nos vœux un régime meilleur.

Comme nous le disions plus haut, la création du MUSÉE DES THERMES ET DE L'HÔTEL DE CLUNY nous semble devoir être le principe d'une vaste collection historique qui, par les développements qu'elle doit prendre, est destinée dans peu d'années peut-être à briser l'étroite enveloppe qui doit lui servir de berceau. C'est sous ce rapport que nous en étudierons par la suite l'organisation et les accroissements. L'importance de ce musée, les services qu'il doit rendre, l'urgence de sa formation, ont été admirablement sentis par le rapporteur de la commission (1), M. Arago. Seulement nous nous réservons de discuter par la suite quelques-uns des motifs de l'illustre rapporteur sur lesquels nous sommes loin de partager son avis.

Voici les principaux passages du rapport lu par M. Arago à la Chambre des députés dans la séance du 17 juin 1843 :

« Vos commissaires sont promptement tombés d'accord sur l'utilité d'un Musée de monuments nationaux. De semblables établissements s'élèvent à l'envi dans les principales villes de l'Europe. Partout on s'attache à réveiller, par les yeux, le souvenir des temps passés. Partout les antiquaires, les chronolo-

(1) Cette commission était composée de MM. Fulchiron, Taillandier, de Golbéry, Boulay (Meurthe), Arago, Leprevost, Oger, Demennay, Vitet.

gistes, les érudits, trouvent dans les édifices, les peintures, les armes, les meubles de nos aïeux, des moyens de combler de grandes lacunes de l'histoire écrite. La prétention de reconstruire les annales des anciens peuples d'après les seuls monuments est une exagération évidente, mais ce n'est qu'une exagération. Jetez à terre les colossales pyramides de Gizeh ; ces immenses palais de Thèbes, devant lesquels notre vaillante armée d'Orient, frappée d'admiration, s'arrêta pour battre des mains ; les édifices d'Esné, de Denderah, etc., nous le demandons, aura-t-on une juste idée de la puissance du peuple qui foulait, il y a trois mille ans, les riches contrées traversées par le Nil ?

« Supposons qu'un tremblement de terre, qu'un cataclysme ait renversé et enseveli le Parthénon, le temple de Thésée, les incomparables statues grecques de nos musées, à qui persuaderait-on qu'un coin de terre presque imperceptible sur la carte ait joué le rôle que les historiens, les orateurs, les poëtes grecs lui ont attribué ?

« Supprimons enfin les *chroniques de pierres*, pour nous servir de l'expression d'un auteur moderne, et les descriptions que les auteurs arabes ont données de *l'Alhamrâ* de Grenade, de la *Mezquita* de Cordoue et du palais d'*Azarah*, deviendront des chapitres des *Mille et une Nuits*.

« Nous en appelons, Messieurs, à toute personne qui a pu visiter dans les musées de Naples les collections arrachées aux villes souterraines d'Herculanum et de Pompéi : des objets de petites dimensions, de simples meubles, des instruments, des outils, voir même des ustensiles de ménage, ne sont-ils pas aussi féconds en enseignements que les grands édifices ? L'historien, l'artiste, l'homme d'État, l'homme du monde, voient tous ces objets avec curiosité, les étudient avec fruit. Déjà, d'ailleurs, un semblable établissement a été créé dans notre pays, et cela avec un succès populaire, c'est-à-dire avec le plus honorable de tous, car, envisagé dans son ensemble, le peuple, comme on l'a dit, a plus de jugement, de tact et d'esprit que les hommes les plus éminents considérés un à un. A part un petit nombre d'exceptions, les grandes salles du Louvre ne sont guère parcourues que par des désœuvrés. Le musée des monuments français de

la rue des Petits-Augustins, si malheureusement détruit et dispersé pendant la Restauration, était, au contraire, visité journellement par une foule studieuse et recueillie. Dès les premiers pas qu'on faisait dans ce regrettable musée, le culte de l'art se mariait à de vifs sentiments de nationalité, et il était rare que la lecture attentive de quelques chapitres de notre histoire ne terminât pas la journée des visiteurs.

« Malheur aux générations qui dédaignent les souvenirs! leur rôle n'aura point d'éclat. Le passé et le présent sont toujours solidaires par quelques points. Soyez-en certains, Messieurs, celui dont le cœur ne bat pas en lisant la relation des triomphes de Condé, de Turenne, de Vauban, de Duquesne, de Jean Bart, de Duguay-Trouin, entendrait sans émotion le récit d'une bataille moderne qui aurait été favorable à nos armes.

« Nous trouvons, Messieurs, dans l'ensemble des établissements de Paris, des collections grecques, romaines, égyptiennes; les sauvages de l'Océanie eux-mêmes n'ont pas été oubliés; il est temps de penser quelque peu à nos ancêtres; faisons que la capitale de la France renferme aussi un musée historique français.

« L'hôtel de Cluny est de la fin du quinzième siècle. Son architecture tient à la fois de deux styles, dont l'un mourait tandis que l'autre commençait à se répandre. Les escaliers, les tourelles, les fenêtres du dernier étage, la galerie supérieure, offrent des sculptures d'un travail délicat et précieux. La chapelle, antique oratoire des abbés de Cluny, est un chef-d'œuvre d'ornementation gothique.

« L'hôtel, quoiqu'il n'eût été originairement bâti que pour devenir la demeure des abbés de Cluny pendant les séjours de courte durée qu'ils faisaient à Paris, donne quelques précieux enseignements et réveille divers souvenirs historiques. Et d'abord, quelle marque plus significative de la prodigieuse richesse des moines de Saint-Benoît, que la magnificence du pied à terre du chef de l'ordre, Georges d'Amboise? L'hôtel de Cluny devint momentanément, en 1515, la demeure de la veuve de Louis XII. Malgré la tradition, nous nous garderions d'assurer que l'élégante chapelle dont nous avons déjà parlé vit réellement, et accompagné des circonstances singulières que les ro-

manciers ont propagées, le mariage de la reine déchue avec le duc de Suffolk ; il paraît du moins certain que Jacques V, roi d'Écosse, amenant avec lui seize mille soldats pour prendre part à la grande lutte de François Ier contre Charles-Quint, descendit à l'hôtel de Cluny et y épousa Madeleine, fille du roi de France. Plus tard, en 1565, nous voyons le cardinal Charles de Lorraine cherchant un refuge dans le même édifice, après la rude leçon d'humilité que le maréchal de Montmorency lui donna près de la rue Trousse-Vache. Les nonces du pape, attirés par le voisinage de la Sorbonne, obtinrent pendant quelque temps de faire leur séjour dans le célèbre hôtel abbatial. Au dix-septième siècle, la célèbre Marie-Angélique Arnaud, abbesse de Port-Royal, résida dans la même enceinte. Cette circonstance réveillerait sans effort le souvenir de plusieurs des grandes illustrations littéraires du siècle de Louis XIV : Arnauld, Le Maistre de Sacy, Nicole, Pascal et Racine. Enfin, on ne pardonnerait pas au rapporteur de la commission d'oublier que la tourelle orientale de l'édifice fut jadis un observatoire où Delille, Lalande, Messier, exécutèrent des travaux d'une certaine célébrité.

« Ce serait, Messieurs, un acte intelligent et très-digne d'éloges, que de conserver la seule maison historique du vieux Paris, ne fût-ce que pour montrer quels étaient le style, le luxe et la coquetterie des habitations, à une époque où cependant il n'existait ni ponts sur la Seine, ni quais sur ses rives, ni pavage dans la plupart des rues, ni éclairage public. Préserver cette maison unique de la destruction, deviendra, suivant nous, un devoir sacré, s'il est vrai qu'elle puisse recevoir le musée des monuments français.

« La commission le reconnaît et le déclare nettement, l'hôtel de Cluny, tout seul, malgré sa grande cour, malgré son jardin, n'aurait pas assez d'étendue pour contenir la nombreuse collection d'objets de toute dimension qui feraient nécessairement partie du musée projeté ; elle se hâte d'ajouter que l'hôtel est contigu à l'immense bâtiment connu sous le nom de palais des Thermes ; qu'en enlevant la maçonnerie légère qui bouche une simple arcade, les deux édifices seraient en pleine et libre com-

munication ; que la ville de Paris, enfin, s'est engagée, non pas seulement *à céder* les Thermes, comme le dit l'exposé des motifs, mais à les *donner* à l'État en toute propriété.

« Quelques mots d'éclaircissement, et cette donation, envisagée, soit du point de vue élevé de l'art et de l'histoire, soit sous le rapport purement vénal, ne paraîtra plus dépourvue d'importance comme on a semblé le croire.

« De tous les édifices d'origine romaine qui jadis décoraient Lutèce, il ne reste plus que les Thermes, majestueux débris d'un palais immense, construit, suivant toute probabilité, par Constance Chlore. Ces murs furent la demeure de Julien. C'est dans leur enceinte que des soldats révoltés le proclamèrent empereur, en 360 de notre ère. Valentinien, Valens, Gratien, Maxime, habitèrent tour à tour le même palais. L'historien y retrouve ensuite Clovis, Childebert et sa veuve, Charlemagne, et ses deux filles. Alcuin y composa la plupart de ses ouvrages.

« Les Thermes de Paris, analogues à ceux de Dioclétien à Rome, offrent aujourd'hui une vaste salle couverte, comparable à ce que l'Italie a conservé de plus beau en ce genre, et des souterrains non moins curieux. Une cour, ou plutôt une pièce dont la voûte est tombée, précède la salle proprement dite des Thermes. Dans cette cour, conformément aux excellentes idées déjà développées en 1833 par le fils de l'habile fondateur du musée des Petits-Augustins, seraient placés les objets qui n'ont rien à craindre des intempéries des saisons : par exemple, des fragments celtiques, gallo-romains, des cippes, etc. La salle recouverte abriterait des monuments plus délicats et dont plusieurs, qu'on pourrait citer, exposés aujourd'hui à l'action désagrégeante de notre atmosphère, se détruisent avec une déplorable rapidité. Dans le nouveau musée, soit rue de la Harpe, soit rue des Mathurins, le contenant et le contenu seraient également dignes de l'attention des antiquaires, des savants et des curieux.

« L'économie se joindrait ici au sentiment de l'art pour commander de ne rien changer à l'édifice. Un air de vétusté ajoute toujours infiniment au mérite réel des anciens monuments. Lorsque la ville de Paris devint propriétaire des Thermes, en 1836, elle assura leur conservation par des travaux bien enten-

dus ; faire plus serait de la barbarie. En voyant à nu ces murs où la brique se marie heureusement à des moellons taillés, nos architectes sauront de quelle manière les Romains étaient parvenus à construire pour les siècles ; ils seront frappés d'étonnement à l'aspect d'une immense voûte d'arêtes encore en très-bon état, quoiqu'elle ait quinze cents ans d'ancienneté, quoiqu'elle se compose de matériaux de très-petit échantillon, quoiqu'elle ait supporté pendant longtemps une épaisse couche de terre plantée de très-grands arbres.

« Dans l'hôtel de Cluny, les travaux d'appropriation se réduiraient à la destruction des cloisons et des faux plafonds à l'aide desquels il a fallu ramener plusieurs des grands appartements primitifs aux dimensions restreintes commandées par le genre de vie et les habitudes des savants, des artistes, des industriels, des propriétaires à modestes fortunes qui les ont successivement occupés. Il suffit de remarquer, en dehors, sur toutes les faces de l'hôtel, la beauté des pierres de taille, l'horizontalité presque mathématique des cordons et des frises, la régularité de toutes les autres lignes architectoniques, pour être entièrement convaincu que l'intérieur, dans ce qui se trouve actuellement caché, est en parfait état de conservation.

« L'architecte du gouvernement déclare, sans hésiter, que le produit de la vente des matériaux provenant des démolitions des cloisons intérieures, des faux plafonds et des constructions inutiles, suffirait pour payer tous les travaux d'appropriation. Les Thermes n'exigeraient aucune dépense de ce genre qui mérite d'être signalée.

« L'administration aurait manqué au premier de ses devoirs, si elle n'avait pas considéré que, dans l'état actuel des choses, le nouveau musée serait à peu près inabordable, soit par la rue des Mathurins-Saint-Jacques, soit par la rue de la Harpe. C'était ici le nœud gordien du projet. La ville de Paris l'a tranché avec une libéralité que la chambre appréciera.

« Par une délibération en date du 27 janvier 1843, le conseil municipal a consenti à relever l'hôtel de Cluny de la servitude dont il était grevé en vertu d'une clause domaniale du 17 pluviôse an VIII, et à prendre tout le terrain nécessaire à l'élargis-

sement de la rue des Mathurins sur le côté gauche ; il s'est engagé en outre à voter, par voie d'expropriation, l'élargissement de cette rue à douze mètres, avec des pans coupés aux angles de la rue de Sorbonne, en face de la porte de l'hôtel.

« Le concours de la ville de Paris dans le projet soumis à l'approbation de la chambre se compose ainsi : 100,000 francs que lui ont coûté l'achat et la réparation du palais des Thermes ; 615,000 francs, montant de la valeur des terrains qu'il faudra retrancher pour l'élargissement de la rue des Mathurins. Le contingent de la ville, en supposant que l'architecte ne soit pas resté au-dessous des évaluations futures du jury d'expropriation, s'élèverait donc au total de 715,000 francs.

« Celui de l'État, quoiqu'il s'agisse d'un monument d'intérêt national, ne se monterait qu'à 590,000 francs. La ville de Paris débourserait donc 125,000 francs de plus que l'État.

« La collection Dusommerard se compose de mille quatre cent trente-quatre pièces distinctes. On y trouve des objets de toute nature, depuis les valeurs les plus minimes jusqu'aux prix de 2,000, de 2,500, de 3,000, de 3,500 et de 7,000 francs. Ces objets sont actuellement entassés dans *une partie* du premier étage de l'hôtel de Cluny. Un grand pêle-mêle, suite inévitable du défaut d'espace, empêche les visiteurs dont les heures sont comptées et qui voient tout à la course, d'apprécier ce curieux musée et d'en comprendre l'importance. Le rapide coup d'œil d'ensemble qu'il peut nous être permis de jeter sur la collection rectifiera, nous l'espérons du moins, bien des fausses idées.

« Le musée Dusommerard est particulièrement riche en *émaux*. Un grand nombre remontent à l'époque byzantine. On y trouve des ouvrages capitaux de presque tous les maîtres de Limoges aux seizième et dix-septième siècles. Les douze stations de la passion de Léonard (de 1532 à 1560), formant douze plaques bombées, et les coupes de Jehan Courtois (de 1550), prendraient place parmi les plus beaux morceaux de ce genre qui existent aujourd'hui. Ajoutons que les émaux de Limoges sont rares, très-recherchés, et qu'on en a payé naguère quelques-uns, dans des ventes publiques, à des prix exorbitants.

« Les poteries et les faïences de la collection méritent une mention toute particulière. On y remarque : la Vierge et l'enfant Jésus de Luca della Robbia ; une magnifique tête de nègre de l'école de Faenza ; beaucoup de plats de Bernard de Palissy, très-dignes de la réputation de cet homme de génie.

« Les vitraux avaient été recherchés par M. Dusommerard avec beaucoup d'ardeur, de patience et de succès. On en distingue dans la collection qui proviennent du château d'Écouen ; il y en a aussi un assez grand nombre des écoles de Troyes, d'Alsace et de Suisse, parfaitement composés et d'une belle conservation.

« Les statues et statuettes de M. Dusommerard forment une des principales richesses de son Musée. Plusieurs ont une grande valeur, même comme objets d'art. Tels sont les enfants de François Flamand ; une statue en marbre de Diane de Poitiers, provenant du château de Chaumont ; une magnifique Vierge en ivoire, du treizième siècle ; un grand nombre de figurines des maîtres du moyen âge, et surtout une *figure panthée* du Bas-Empire, morceau unique et d'un très-haut prix, trouvé dans un tombeau sur les bords du Rhin.

« Plusieurs belles armures complètes et beaucoup d'armes curieusement ciselées ont appelé l'attention de vos commissaires. Nous avons remarqué, entre autres, l'armure de Claude de Lorraine provenant du château de Joinville ; un magnifique bouclier ciselé, du seizième siècle ; enfin la paire d'étriers qui servit à François I[er] à la funeste journée de Pavie. Ces étriers, parfaitement authentiques, nous ont paru très-beaux. Nous aurions préféré, toutefois, les étriers, peut-être moins ornés, de la bataille de Marignan.

« La collection renferme un bon nombre de tableaux anciens, intéressants surtout par les costumes et les scènes qu'ils représentent. S'il le fallait, nous citerions le sacre du roi David et celui de Louis XII, peints sur deux grands volets de la fin du quinzième siècle ; un portrait de Diane de Poitiers par le Primatice ; un portrait de Charles-Quint par Janet, etc.

« Si nous avons réservé pour la fin de cet abrégé du catalogue l'article des meubles, c'est qu'ils entrent pour un tiers dans la valeur totale que des experts ont donnée à la collection ; c'est

qu'en ce genre, le nombre et la variété des objets le disputent à la richesse de l'exécution.

« L'immense dentelle en bois, ou, si on le préfère, l'immense retable provenant de l'abbaye d'Everborn, près de Liége, excite dès le premier coup d'œil la surprise des artistes et des simples amateurs. Sous le point de vue historique, on ne voit pas avec moins d'intérêt un fauteuil de René d'Anjou; un lit de François I[er]; une armoire du seizième siècle de l'abbaye de Clairvaux, admirablement sculptée; un secrétaire de Marie de Gonzague, reine de Pologne, etc., etc., etc.

« La commission ferait injure à la chambre, si elle insistait longuement sur les avantages qui résulteraient de *la position* du nouveau musée. Le palais des Thermes et l'hôtel de Cluny touchent presque à l'école de droit, à l'école de médecine, au collége de France, à la Sorbonne, siége actuel des facultés des sciences et des lettres. Mettre chaque jour à la disposition de la brillante jeunesse qui fréquente ces grandes institutions, dans le quartier même où elle demeure, à sa porte, pour ainsi dire, une collection variée, susceptible d'être appréciée par les esprits les plus divers; destinée à compléter sans fatigue les connaissances recueillies dans les cours d'histoire; éminemment propre enfin à fortifier, à agrandir, à épurer les sentiments de nationalité, ce serait faire concurrence, au profit de la morale, à des établissements dans lesquels beaucoup d'étudiants désœuvrés et sans expérience vont puiser le goût de la dissipation. Après avoir mûrement réfléchi sur les considérations que nous venons d'indiquer, les personnes qui semblaient disposées à circonscrire les avantages du nouveau musée dans les limites d'un intérêt simplement parisien changeront certainement d'avis. En tout cas, la commission compte avec assurance sur l'assentiment de tous les pères de famille dont les fils viennent achever leurs études dans la capitale.

« La commission s'est fait représenter le rapport de M. l'architecte Visconti, renfermant une estimation détaillée des terrains de l'hôtel de Cluny. Ce travail nous a paru consciencieux et exact. Nous avons pu d'ailleurs le contrôler d'après un bordereau authentique des locations actuelles, et, mieux encore, en

nous appuyant sur les sommes que la ville de Paris vient de payer, conformément à des sentences du jury d'expropriation, pour des terrains bâtis et non bâtis peu éloignés de l'hôtel de Cluny ; pour des terrains situés, soit au coin de la rue nouvelle de Racine, soit dans l'intervalle compris entre la rue de l'Ecole-de-Médecine et la rue Pierre-Sarrazin. Les calculs de la commission, ses vérifications scrupuleuses, l'ont conduite à reconnaître que les 390,000 francs portés au projet de loi sont la valeur réelle de l'immeuble, abstraction faite de toute considération empruntée à des mérites historiques et à la convenance actuelle de l'acquisition.

« Pour nous éclairer sur la valeur vénale de la collection Dusommerard, nous avons eu sous les yeux un catalogue de cent cinquante et une pages in-4°, où tous les objets, sans exception, depuis les plus considérables, sont soigneusement décrits et évalués. Malgré la loyauté et le mérite bien connus des deux auteurs de ce remarquable catalogue, il nous a paru que nous devions le soumettre à des vérifications sévères. Nous avons demandé, par exemple, aux plus savants archéologues, à des conservateurs de nos collections publiques, quelle serait la valeur de la figure *panthée* dont nous avons fait mention plus haut, si elle était vendue séparément. On en a fixé le prix à 5,000 francs. Le catalogue ne porte que 1,800 francs.

« Suivant le catalogue, la collection vaut une somme de 221,000 francs. Par des considérations que comprendront tous les esprits élevés, pour satisfaire d'ailleurs au vœu exprimé dans le testament de M. Dusommerard, que cette collection ne sortît pas de France, la famille du respectable magistrat a réduit ses prétentions à 200,000 francs. Ce prix est très-modéré : nous croyons unanimement qu'il doit être accepté.

« Les collections de tout genre exercent comme une sorte de puissance attractive. Tel musée qui était, à son origine assez récente, mesquin, insignifiant, s'est élevé rapidement, par des legs, par des cadeaux répétés, à une richesse, à une importance extraordinaires. Ce qui est arrivé à Francfort, par exemple, se reproduira chez nous, et sur une beaucoup plus grande échelle. Voyez, Messieurs, nous n'en sommes encore qu'à un projet, et

déjà de riches amateurs ont manifesté par écrit l'intention de doter le nouveau musée des monuments français de leurs belles collections ; plusieurs objets de prix qui allaient traverser les Alpes, le Rhin ou le détroit, ont été arrêtés en route, dès le moment qu'on a pu espérer que l'administration française les accepterait, et qu'une place honorable leur serait réservée. D'ici à peu d'années, si la chambre s'associe aux vœux de la commission, la France possédera un musée considérable, d'un genre entièrement neuf, qui contribuera puissamment à répandre, à perfectionner les connaissances historiques ; qui, de plus, et ce ne sera pas son moindre mérite, jettera au milieu de nos manufacturiers, de nos artisans surtout, des germes précieux et féconds. »

La chambre a adopté à l'unanimité, et sans discussion, les conclusions de ce rapport remarquable, et a ouvert au ministre de l'intérieur, sur l'exercice de 1843, un crédit extraordinaire de 590,000 francs applicable :

200,000 francs pour l'acquisition de la collection Dusommerard.

590,000 francs pour l'acquisition de l'hôtel Cluny.

Il n'en a pas été tout à fait de même à la chambre des pairs. La discussion, qui a été assez vive, a porté à la fois, et sur l'importance de la collection que l'on voulait acheter, et sur la convenance du local et sa situation. Quelques-unes de ces objections n'étaient pas sans valeur; nous y reviendrons dans une suite d'articles sur ce musée, que nous fournira sa prochaine ouverture.

PIGALLE.

I

DEVIS DU MAUSOLÉE DU MARÉCHAL DE SAXE.

(Autographe signé.)

Premièrement, pour les esquisses, tant en dessin qu'en terre afin de parvenir à fixer la composition du mausolée, six cents livres, cy.	600 liv.
Plus, pour un modèle en terre arrêté de quatre pieds environ de haut, les études faites d'après nature, trois mille livres, cy.	3,000
Plus, pour faire mouler ledit modèle en plâtre, cinq cents livres, cy.	500
Plus, pour le modèle de l'architecture en plâtre, de la grandeur dont sera exécuté l'ouvrage en marbre qui doit porter 30 à 32 pieds de haut, mille livres, cy.	1,000
Plus, pour les grands modèles des quatre figures qui entrent dans la composition dudit mausolée, à trois mille livres chaque, douze mille livres, cy. . .	12,000
Plus, pour les autres ornements, armes, inscriptions, drapeaux, guirlandes et autres ornements	
A reporter. . . .	17,100 liv.

Report cy-contre. . .	17,100 liv.
qui doivent entrer dans la composition dudit mausolée, dix-huit cents livres, cy.	1,800
Plus, pour le moulage du grand modèle, tant pour les figures que pour les ornements, quinze cents livres, cy.	1,500
Plus, pour la façon de l'architecture dudit tombeau, y compris la taille, le sciage et polissage ; laquelle architecture aura trente à trente-deux pieds de haut sur dix-huit à vingt pieds de large, quatre mille livres, cy.	4,000
Pour la façon de la draperie où sera écrite l'épitaphe qui aura environ huit pieds de long sur cinq de large, huit cents livres, cy.	800
Pour l'exécution des quatre figures en marbre dudit tombeau, à raison de douze mille livres chaque, quarante-huit mille livres, cy.	48,000
Pour l'exécution en bronze des armes et drapeaux et guirlandes de cyprès, et autres ornements accessoires dudit tombeau, douze mille livres, cy. . . .	12,000
Pour la façon des marbres de placage qui revestiront la partie du fond de l'église, où sera adossé le mausolée, trois cents livres, cy.	300
Plus, pour les animaux en marbre, consistant en un lion, un aigle et un léopard, qui tiennent beaucoup de places, et qui me jetteront dans un très-grand travail, sept mille cinq cents livres, cy. . . .	7,500
Plus, pour un enfant, trois mille cinq cents livres, cy.	3,500
Total du tout.	96,300 liv.

Je soussigné, Jean-Baptiste Pigalle, sculpteur ordinaire du roy, me soumets de faire les ouvrages énoncés dans le devis des autres parts, moyennant la somme de *quatre-vingt seize mille cinq cents livres*, dont quinze mille livres me seront délivrées dans la présente année, vingt-cinq mille livres dans le courant de la se-

conde, vingt-cinq autres mille livres dans le courant de la troisième année ; lesquelles vingt-cinq mille livres pour chacune desdites deuxième et troisième années, seront partagées en quatre payements égaux de trois mois en trois mois, à raison de six mille deux cent cinquante livres pour chaque payement. Et à l'égard des trente et un mille cinq cent livres restant pour le parfait payement de la susdite somme de quatre-vingt-seize mille cinq cent livres, ils me seront payés lorsque lesdits ouvrages seront entièrement achevés ; lesquels ouvrages je m'engage de poser et livrer dans l'espace de quatre années sans me charger néanmoins des frais de mise des blocs en champtier, de transport et d'encaissage, et en me fournissant, par Sa Majesté, tous les marbres blancs statuaires et tous les marbres de couleur pour la marbrerie et architecture, et qu'on me laissera le maître de faire faire à ma journée, par qui bon me semblera, ladite marbrerie et architecture. Tous lesquels marbres me seront délivrés suivant le mémoire que j'en présenterai pour être plus juste, lorsque mon grand modèle sera fait et arrêté, sans me charger non plus de faire boucher la croisée du fond de l'église, ny du massif de maçonnerie en pierres de taille propre à recevoir les marbres du dit mausolée.

A Paris, ce trente aoust 1734.

PIGALLE.

II

LETTRE RELATIVE A L'EXÉCUTION DU MAUSOLÉE DU MARÉCHAL DE SAXE.

(Autographe signé.)

Paris, ce 14 septembre 1762.

MONSIEUR,

Il m'est bien difficile de vous donner les explications que vous me demandez, n'ayant jamais tenu un compte exact des différentes livraisons de marbre qui m'ont été faites, et de la manière dont j'ai débité mes blocs. Cependant, pour vous satisfaire, autant qu'il m'est possible, et autant que la mémoire peut me le rappeler, j'ai fait mesurer toutes les figures de mon astelier. D'abord, la figure d'Hercule porte 7 pieds 2 pouces de hauteur, sur 3 pieds et demi de largeur et 3 pieds d'épaisseur; quoique dans ce bloc, il se soit trouvé des files du côté où je voulois mettre la tête et d'autres sur l'épaisseur (ce qui m'en a fait perdre beaucoup), j'ai cependant encore trouvé de quoi faire une partie de drapeaux.

Pour le bloc de la Mort, je n'y ai trouvé que mon compte juste.

Le bloc du linceuil s'est aussi trouvé très-juste; ce bloc, ainsi que celui de l'Hercule, ayant beaucoup de files, qui m'ont occasionné une perte considérable. Je me suis moi-même aperçu, dès que je l'ai vu au magasin, qu'il seroit très-difficile d'en tirer une figure.

Quant au bloc n° 7, dont le cube est 162 pieds, il a été coupé en trois parties; l'une pour faire la France, qui porte 5 pieds 3 pouces de longueur sur 3 pieds 4 pouces de hauteur et sur 3 pieds 6 pouces d'épaisseur: les deux autres parties, sorties du même bloc, ont servi, sçavoir: l'une pour faire le lyon, qui

porte 5 pieds de longueur, sur 4 pieds de haut et 2 pieds d'épaisseur; et l'autre, pour le léopard de 5 pieds de longueur sur 4 pieds de hauteur et 2 pieds d'épaisseur.

Pour le surplus de ce qui me doit être fourni en marbres, qui forment quatre blocs de 87 pieds 8 pouces, ils serviront à faire l'aigle et plusieurs grandes parties de drapeaux.

Vous voyez, Monsieur, que ce détail ne comprend que le marbre statuaire. Il ne faut pas être étonné si je me suis trompé lors de ma soumission, tant sur le prix de mon marché que sur l'état des marbres qu'il me fallait, n'ayant alors pu faire qu'une estimation idéale d'après un simple dessein couché sur du papier à lettre. Ce n'est que lors de l'exécution que j'ai pu connoître au juste ce qui m'étoit nécessaire. J'ai cherché, au reste, à ménager le marbre autant qu'il m'a été possible. Mais vous sçavez, Monsieur, qu'il y a toujours, lors du travail, beaucoup de déchet, quelques précautions que nous puissions prendre.

Je suis, avec un très-profond respect,

Monsieur,

Votre très-humble et très-obéissant serviteur,

PIGALLE.

(Cette lettre ne porte pas de suscription.)

FAC-SIMILE

DE

L'ÉVANGÉLIAIRE SLAVE

DE REIMS,

VULGAIREMENT NOMMÉ TEXTE DU SACRE,

PUBLIÉ PAR M. J.-B. SYLVESTRE,
Auteur de la Paléographie universelle.

Nous annonçons la reproduction parfaite d'un monument calligraphique auquel ne peut manquer de s'attacher le plus vif intérêt. Tout, en effet, dans l'histoire de ce manuscrit est singulier, nous allions dire merveilleux.

L'opinion le plus anciennement admise, c'est que cet Évangile aurait été donné par Anne de Russie à Roger, évêque de Châlons, quand celui-ci vint chercher cette princesse, en 1048, pour la conduire à Philippe I[er] qu'elle épousa ; dans cette supposition, Roger aurait cédé ce manuscrit à l'église de Reims.

Selon l'abbé Pluche, ce manuscrit viendrait d'Ebbon, garde de la bibliothèque de Louis le Débonnaire, et archevêque de Reims en 816[1]; chargé de missions diplomatiques en Saxe, en Danemark et en d'autres régions septentrionales où l'on faisait usage du caractère slavon, Ebbon aurait rapporté de ses excursions cet antique et précieux Évangéliaire. D'autres érudits parlent en termes divers du manuscrit de Reims. Le voyageur anglais Fordhill, visitant la bibliothèque impériale de Vienne, reconnut dans un livre imprimé en caractères glagolitiques les signes qui l'avaient naguère frappé dans le manuscrit du trésor de N.-D. de

Reims. M. Charles Alter, traitant de la littérature slave, dans ses *Mélanges de philologie et de critique*, fit à son tour l'histoire des pérégrinations du célèbre texte de Reims. Ce n'est plus d'Ebbon, comme le dit Pluche, que proviendrait le volume, mais de Constantinople, par la voie des conquérants vénitiens de 1204.

En 1799, l'illustre Sylvestre de Sacy s'exprimait ainsi : « Ce livre d'évangiles n'a pas échappé au système désastreux qui a détruit, dans un siècle de philosophie, ce que des siècles d'ignorance et de barbarie avaient respecté et conservé. Le précieux manuscrit de Reims a disparu, et tout porte à croire qu'il a été la proie des flammes. »

Voilà bien des opinions distinctes sur l'origine de cet Évangéliaire. Nous en avons d'autres encore, car M. Kopitar, le savant bibliothécaire de S. M. l'empereur d'Autriche, n'avait garde d'oublier ce fameux texte dans son *Glagolita glozianus*. Il rappelle ce regrettable manuscrit, ce monument si précieux pour Reims, brûlé comme tant d'autres en 1792. Puis, abordant la question de l'origine, M. Kopitar s'exprime ainsi : « On peut reconnaître ici le livre même que composa saint Méthode, l'inventeur de l'alphabet slave au neuvième siècle : de Rome, où ce livre avait été porté pour confondre les détracteurs de la langue slavonne, il peut avoir été conduit, on ne sait quand ni par qui, jusqu'à la cathédrale de Reims »

M. Kopitar, en faisant hommage à la bibliothèque de Reims de son précieux *Glagolita*, crut devoir solliciter quelques nouveaux détails sur le Texte du sacre et son incinération supposée. Dans le même temps, l'ambassade de Russie, au nom des corps littéraires de l'empire, recueillait ce que la bibliographie et la tradition locale alléguaient à propos du célèbre manuscrit. Voici la reponse que fit à ces diverses interpellations le bibliothécaire de Reims :

« L'Évangéliaire slavon, dit *Texte du Sacre*, n'a point été brûlé : oublié longtemps sous des monceaux de livres mis au rebut, on a pu d'autant mieux le croire à jamais perdu, que dans le procès-verbal du pillage auquel Notre-Dame fut livrée, en vertu du décret du 14 septembre 1793, on mentionne ainsi le poids des ornements arrachés à sa couverture et livrés aux agents nationaux : « Les couverts d'un texte d'évangiles en deux langues, *pesant trois marcs sept onces quatre gros*. » Il n'est point ici question des reliquaires, des cristaux, ni des pierres précieuses qui décoraient sa reliure ; cependant le désintéressement des patriotes une fois satisfait par cette dépouille opime, le surplus, le texte, fut, avec d'autres parchemins, paperasses et bouquins, livré aux frères et amis pour en être fait... quoi ? des gargousses !

« L'arrêt ne reçut point son exécution quant au Texte du sacre ; une main amie sut le soustraire aux auto-da-fé républicains : aujourd'hui il est sous notre garde ; c'est un volume petit in-4°, sur vélin, de quarante-sept feuilles, écrites des deux côtés et à deux colonnes sur chaque page, relié en deux ais de chêne, recouvert de cuir rose foncé. Deux écritures très-distinctes partagent le volume ; la première, composée seulement de seize feuillets, la seconde de trente et un. Les têtes de chapitres et les initiales sont simplement ornées et coloriées pour la première partie ; elles sont historiées, coloriées et rehaussées d'or pour la seconde. Le travail, assez grossier, a le caractère byzantin. Dépouillé des saintes reliques et des précieux ornements qui surchargeaient sa couverture, il est encore, pour une partie de son texte, un hiéroglyphe proposé aux paléographes du Nord. »

Voici comment cet Évangéliaire fut, dans le siècle dernier, tiré de l'oubli dans lequel il était tombé : Le 22 juin 1717, Pierre le Grand passa deux heures à Reims, qu'il employa à visiter la sainte ampoule et le tombeau de saint Remi, le pilier tremblant de Saint-Nicaise, le portail et le trésor de Notre-Dame. On lui montra le texte slave : le czar baisa religieusement le reliquaire, et le passa aux seigneurs de sa suite : ceux-ci déclarèrent lire facilement la première partie du manuscrit, dans laquelle ils reconnaissaient l'ancienne langue nationale des Moscovites. Il n'en fut pas de même de la seconde partie, qui resta pour eux lettre close.

Cependant, depuis le passage à Reims du czar Pierre le Grand, en 1717, la critique, souvent éveillée, en était toujours au même point quant à l'appréciation de notre manuscrit. Il était réservé à M. J.-L. Corvinus Jastrzebski, jeune slavoniste polonais, de jeter une véritable lumière sur ce monument tant et si vainement étudié. Après examen, M. Jastrzebski reconnut, dans la première partie, l'idiome slave et les caractères cyrilliens, et dans la seconde, l'idiome slave et les caractères glagolitiques ou illyriens. Du reste, suivant M. Jastrizebski, l'ancienneté du texte cyrillien, et son importance se trouvent établies par l'explicit de la partie glagolitique, dont voici la traduction littérale.

« L'an du Seigneur 1395, ces évangiles et épîtres sont écrits en langue « slavonne : ils doivent être chantés durant l'année, pendant que l'abbé « officie particulièrement. — Quant à la première partie de ces livres, « elle est suivant le rite ruthénique : elle a été écrite *de la propre main* « *de saint Procope, abbé* ; et ce texte ruthénique fut offert par feu « Charles IV, empereur des Romains, aux Slavons de ce monastère-ci,

Digitized by Google

« et en l'honneur de saint Jérôme et de saint Procope. Dieu veuille lui « donner le repos éternel. *Amen.* »

Le bruit qu'avait fait autrefois ce célèbre Évangéliaire, et la polémique qu'en ces derniers temps il venait encore de soulever, devaient appeler l'attention de l'habile et judicieux auteur de la *Paléographie universelle*. Aussi M. Sylvestre n'eut-il garde de l'oublier dans son grand et magnifique ouvrage. Deux *fac-simile* furent exécutés ; l'un reproduisant une page de la partie cyrillienne ; l'autre, une page de la partie glagolitique. Le monde savant s'émut derechef, et les slavonistes du Nord exprimèrent unanimement le désir de voir exécuter, au profit de la science, un *fac-simile* complet du double texte de Reims.

L'entreprise offrait plus d'un genre de difficultés. La première était d'obtenir de l'autorité municipale la permission de livrer à la publicité, par la voie de la gravure, le précieux monument dont se glorifiait la bibliothèque de Reims. M. Sylvestre, que ses travaux calligraphiques ont si honorablement fait connaître, pouvait seul espérer d'obtenir une si haute faveur. L'administration municipale de Reims, par l'organe de M. de Saint-Marceaux, maire, consentit au calque, et c'est la gravure de ce calque que M. Silvestre offre en ce moment au public.

Enfin, pour le rendre intelligible à toutes les personnes éclairées de l'Europe, le célèbre slavoniste, M. Kopitar, a bien voulu se charger de le traduire en latin, et de l'accompagner d'une dissertation en forme de préface, qui ne peut manquer d'exciter l'intérêt général. M. Sylvestre, à ce travail, joindra le tableau gravé de tous les alphabets slavons et de toutes les abréviations glagolitiques indiquées dans le *Slavin* de feu l'abbé Dobrowski.

BIBLIOGRAPHIE.

ESSAI SUR LES LÉGENDES PIEUSES DU MOYEN AGE,

Par M. L.-F. Alfred Maury.

Voici un livre curieux plein de recherches savantes et d'une erudition de bon aloi, que nous recommandons particulièrement aux amateurs. Étudier les légendes pieuses du moyen âge au point de vue de la critique moderne, chercher par la comparaison d'un grand nombre de ces monuments les principes qui peuvent avoir conduit à leur composition, démêler de la multitude d'événements qui y sont consignés le faux du vrai, séparer les récits offrant tous les caractères désirables d'authenticité des fables absurdes et des contes incroyables dont ils sont mélangés, soit en comparant les monuments eux-mêmes, soit en étudiant les causes qui peuvent avoir amené par la suite la confusion du sens littéral et du sens figuré, ou l'oubli de la signification des représentations symboliques que l'on rencontre dans des légendes peintes ou sculptées : telle est la tâche que s'était imposée M. Maury. Les résultats de ses recherches sont précieux pour l'artiste comme pour l'antiquaire. De l'analyse de tout ce qui a pu concourir à la formation des légendes et à leur altération, de l'examen minutieux qu'il en a fait, des discussions critiques qu'elles ont occasionnées, jaillissent à tout moment des renseignements qui expliquent ou présentent sous un jour tout nouveau bien des monuments figurés, lettres mortes d'une civilisation dont la langue s'est perdue.

L'œuvre du poète ou de l'artiste nous arrive telle qu'il la conçoit : sans commentaire, sans généalogie, telle qu'il la donne à ses contemporains qui en savent parfaitement la signification, et il n'a garde de penser

que trois ou quatre siècles plus tard, lorsque toute trace de ce qui l'inspirait est perdue, quelques oisifs viendront s'enquérir des causes occasionnelles de sa production. Ce qu'il cherche, c'est la forme ; il ne songe nullement à nos mille curiosités d'antiquaire, et, pour pénétrer sa pensée, c'est à nous à remonter aux sources où il a puisé.

Le légendaire explique le poëte, et l'artiste s'inspire de tous deux. Ces Iliades fouillées dans la pierre des cathédrales, ou qui éclatent en mille couleurs sur leurs vitraux, ces longs poëmes, ces drames bizarres et mystérieux, d'où le poëte les a-t-il tirés, si ce n'est des récits dont on avait bercé son enfance ; et c'est seulement dans ces infimes compositions, aujourd'hui perdues dans la poudre des bibliothèques, que l'on peut espérer d'en retrouver la trace. Mais ce fatras est immense, et il faut un fier courage pour l'attaquer de front, sans compter que le hasard est souvent plus heureux que la science, et que l'on peut chercher longtemps sans trouver rien qui vaille. Nous citerons deux exemples de cette double inspiration du poëte et de l'artiste dans les récits des légendaires, et des secours que l'on peut tirer de la lecture des légendes pour la parfaite connaissance de leurs œuvres : l'un rentre complétement dans le cadre de nos recherches.

Il y a quelques années, M. Ch. Magnin publia plusieurs pièces du théâtre de Hroswitha, religieuse du dixième siècle. *Callimaque*, l'une de ces comédies, la plus touchante peut-être, avait pour sujet la passion aveugle, furieuse, d'un jeune homme encore païen pour une jeune femme chrétienne et mariée ; femme chaste, et timorée au point de demander en grâce à Dieu de la faire mourir pour la soustraire aux dangers d'une tentation trop vive. Bientôt exaucée, Drusiana meurt ; et Callimaque, comme Roméo, violant sa tombe à peine fermée, cherchant les embrassements qu'elle lui avait refusés vivante dans la tombe de marbre où gisent des restes inanimés, y trouve la mort sous les morsures d'un serpent qui s'élance du linceul qu'écartait une main sacrilége. Il était impossible que M. Ch. Magnin ne fût pas frappé des nombreux points de ressemblance qui existent entre cette première esquisse du drame passionné et le véritable chef-d'œuvre du genre, *Roméo et Juliette* ; mais le prototype de ce drame remarquable lui avait complétement échappé. « Il est très-certain, dit-il, que Hroswitha, dans cette pièce comme dans *Abraham*, comme dans *Dulcitus*, comme dans *Paphnuce*, n'a fait que dialoguer le récit d'un agiographe ; mais, malgré d'assez nombreuses recherches, nous n'avons pu découvrir encore l'écrit original d'où cette pièce a été tirée. L'histoire de Callimaque et de Drusiana, accompagnée des circonstances touchantes et merveilleuses que

l'on lit dans le drame, ne se rencontre dans aucune des vies de saint Jean l'Évangéliste que nous avons été à même de consulter. Cette aventure ne se trouve ni dans Métaphraste, ni dans le Pseudo-Prochorus. » Comme le pressentait le savant critique, *Callimaque* est tiré d'un écrit des premiers siècles ; et, plus heureux que lui avec bien moins de mérite, le lendemain de la lecture de son travail, le hasard fit tomber entre nos mains le livre où était consigné tout au long le récit qu'il avait vainement cherché. C'est dans Abdias, premier évêque de Babylone, auteur supposé d'une *Histoire apostolique*, qui a eu plusieurs éditions au seizième siècle, que l'on trouve l'histoire de Callimaque ; et la pieuse abbesse de Gandersheim, en dramatisant la légende, n'a rien omis, rien changé à son récit que nous donnerons ici.

« Callimaque, jeune et beau patricien d'une des plus riches maisons d'Ephèse, s'éprit d'un amour violent pour une très-belle femme nommée Drusiana ; et bien qu'il sût que la fréquentation des sermons de saint Jean l'avait embrasée d'un tel amour de la chasteté, que son mari Andronique ne pouvait approcher d'elle, quelque promesse ou menace qu'il lui fît, il ne se désista pourtant pas de sa poursuite téméraire. Drusiana, mortellement affligée de voir ce jeune homme perdre son âme par son amour pour elle, en mourut de mélancolie et de déplaisir. Cependant la mort, qui, dit-on, guérit toutes les maladies, fut impuissante à guérir l'amour de Callimaque, et excitant son désir par l'absence de la chose aimée, le poussa à commettre un crime horrible et détestable. Après avoir séduit par ses présents l'un des serviteurs d'Andronique, appelé Fortunatus, qui avait les clefs du tombeau, ils allèrent tous deux. Mais, à peine avait-il écarté le suaire qui enveloppait Drusiana, et avant qu'il eût enlevé le dernier voile qui couvrait son corps, qu'un énorme serpent les enlaça tous deux et les tua, puis se plaça sur le corps de Callimaque. Le lendemain, lorsque saint Jean et Andronique vinrent pour visiter le tombeau, ils trouvèrent debout et près du corps de Drusiana un beau jeune homme qui souriait. L'apôtre lui demanda pourquoi il était là : « Pour Drusiana, répondit-il, qu'il convient maintenant de ressusciter, ainsi que celui qui est mort auprès de sa tombe. » Et après avoir parlé ainsi, il reprit la route des cieux, où ils le virent monter. Saint Jean, en se retournant, aperçut Callimaque et Fortunatus étendus morts. Andronique, qui n'ignorait pas le violent amour de Callimaque pour Drusiana, conjectura tout d'abord ce qui était arrivé. Après avoir chassé le serpent, saint Jean ressuscita le jeune homme, qui raconta qu'à peine avait-il découvert le corps de Drusiana, qu'il fut aussitôt recouvert par un beau jeune homme dont la

face éblouissante inonda de lumière l'intérieur du tombeau, et qui lui dit : « Meurs, Callimaque, afin de vivre. »

Adam Bartsch, au n° 63 de son catalogue de l'œuvre d'Albrecht Durer, décrit, sous le nom de *sainte Geneviève*, une des rares estampes de ce maître. C'est une jeune femme toute nue, assise dans le creux d'un rocher, nourrissant un enfant qu'elle tient dans ses bras. Dans le fond à gauche, on aperçoit un vieillard à longue barbe, marchant à la manière des bêtes.

Cette estampe, mal désignée ainsi, se rapporte à un fait fabuleux de la vie de saint Jean Chrysostôme, que l'on trouve dans un recueil de légendes imprimées à Nuremberg en 1488, par Anthoine Coburger, et que nous n'avons pas vu consigné ailleurs. Il faudra désormais l'appeler *la pénitence de saint Jean Chrysostôme*. Voici ce que dit la légende :

« .... Il vivait solitaire dans des rochers non loin du château d'un empereur. Un jour que la fille de ce prince se promenait, surprise par une grande tempête, elle s'égara dans la forêt où était située la grotte du saint qu'elle trouva en prières. Après bien des instances, et après avoir assuré au solitaire, qui ne voulait pas la recevoir, qu'elle était chrétienne, et qu'il l'exposait aux attaques des bêtes féroces s'il la forçait de passer la nuit dans la forêt, il la laissa entrer, et, partageant en deux sa demeure, il lui dit : « Que cette partie de la grotte soit à toi, et l'autre à moi, sans que ni l'un ni l'autre dépasse la limite que je viens de tracer. » Il fut cependant le premier qui pécha, et se repentit bien du fait. Pour n'y plus retomber, il conduisit la jeune femme sur un rocher, et la précipita dans un abîme. Il se rendit ensuite à Rome auprès du pape pour demander l'absolution de sa faute qu'il ne put obtenir, et, retournant dans la forêt, il résolut, pour faire pénitence, de marcher désormais à quatre pattes comme une bête sauvage.

« Quinze ans s'étaient écoulés, lorsque l'impératrice, dont il avait tué la fille, accoucha d'un enfant qui, lorsque le pape voulut le baptiser, répéta par trois fois : *Je ne veux pas être baptisé par toi, mais par saint Jean*. On ne comprit pas d'abord ce qu'il voulait dire ; mais des chasseurs, qui étaient allés chercher du gibier pour la fête, rencontrèrent le solitaire qu'ils lièrent et transportèrent au palais comme un animal inconnu. Tout le monde accourut pour le voir, entre autres la nourrice avec l'enfant, qui s'écria : *Jean, je veux être baptisé par toi*. Le vieux pécheur lui répondit : *Au nom de Dieu, s'il me pardonne mes péchés*. — Oui, répondit l'enfant. Et aussitôt il reprit sa première forme. On lui apporta des vêtements, et il célébra le baptême. L'empereur, après avoir

entendu la confession de son crime, envoya recueillir les ossements de sa fille au lieu qu'il avait indiqué : on y trouva une belle jeune femme vivant avec son enfant. Chrysostôme ne la reconnut pas d'abord, et fut bien étonné de retrouver en elle la femme qu'il avait précipitée du haut des rochers quinze années auparavant. »

Cette histoire ne vaut pas l'autre; mais enfin la voilà telle que la rapporte un savant Allemand, M. Freuzel, conservateur des estampes et dessins du roi de Saxe, le premier qui l'a fait connaître; et on nous pardonnera de les avoir rapportées toutes deux.

De même que Hroswitha s'inspirait des écrits des Pères et des docteurs des premiers siècles, Albrecht Durer puisait ses sujets dans les histoires populaires de son temps. Anthoine Coburger était un peu son parent, je crois; et si un livre devait se trouver dans quelque recoin de l'atelier du grand artiste, c'est, sans aucun doute, ce recueil de fantastiques compositions nées dans les ténèbres les plus profondes du moyen âge, que les siècles suivant sont replongées dans une obscurité dont elles ne doivent plus sortir. Il suffira de ces deux exemples pour faire sentir tout ce qui nous reste à faire pour arriver à la parfaite connaissance de tant de monuments qui nous restent à expliquer.

Pour démêler le vrai du faux dans tous les faits qu'il a voulu soumettre à son examen, M. Maury a pensé qu'il fallait considérer les légendes sous trois points de vue différents qui doivent servir de base à la critique :

1° L'habitude d'assimiler autant que possible la vie du saint à celle de Jésus-Christ ;

2° La confusion du sens littéral et figuré, l'entente à la lettre des figures du langage ;

3° L'oubli de la signification des symboles figurés, et l'explication de ces représentations par des récits forgés à plaisir ou des faits altérés.

Chacun de ces principes, appuyés par des exemples de son application, forment autant de parties de son ouvrage, que nous le laisserons exposer lui-même.

Le désir de rapprocher la vie du saint de celle de son divin maître a conduit le légendaire à y introduire un grand nombre de circonstances empruntées à l'Évangile.

« Ne pas borner l'enseignement de la morale à un simple énoncé de préceptes, aux leçons théoriques et froides de la sagesse antique, mais apprendre à l'homme ses devoirs d'une manière plus efficace et plus pratique : tel est le but que s'est proposé et qu'a atteint le christianisme. Ce qui caractérise cette religion, c'est la conception d'un type moral,

d'un être parfait, d'un modèle divin, qu'elle propose à l'humanité comme un perpétuel exemple, comme un guide toujours infaillible. Ce type, c'est Jésus-Christ. Sa vie, c'est-à-dire l'Évangile, en dit plus à l'âme pieuse que tous les conseils sentencieux du Portique ou de l'Académie ; c'est une morale vivante dans laquelle chacun trouve des sujets de méditation, des règles de conduite appropriées à sa situation, à sa condition, à ses lumières. Ressembler à Dieu, ou plutôt aspirer sans cesse à l'imitation de ses perfections, voilà donc le précepte par excellence, sur lequel repose toute la morale chrétienne.

« Imitez Dieu, imitez le Christ : ce grand précepte a retenti de tous les temps, dans la chaire apostolique, depuis saint Paul, qui le prêcha le premier aux Éphésiens. Conformons donc notre vie à celle du Sauveur ; que notre âme s'efforce d'atteindre sa beauté, beauté morale et intellectuelle; la ressemblance avec le Fils de Dieu est le signe certain du salut, le gage d'une future élection ; car celui qui l'imite l'aime : tel est le langage des docteurs chrétiens. Un livre, un livre tout entier, que tout le monde connaît, que tout le monde admire, l'*Imitation de Jésus-Christ*, est destiné à développer ce dogme canonique, par excellence, de la loi nouvelle.

« Représentons-nous maintenant, ce qui avait presque toujours lieu à cette époque, un moine composant la vie d'un saint. Quels matériaux possédait-il pour le guider dans l'accomplissement de sa tâche pieuse ? Sa mémoire lui tenait lieu le plus souvent de tout. C'étaient des traditions recueillies dans la contrée où le saint avait prêché la foi, donné le modèle de toutes les vertus, exercé ses innombrables bienfaits, qu'il ramassait sans ordre et comme au hasard ; et si parfois quelques monuments plus authentiques, quelques pièces écrites, venaient l'aider dans sa rédaction, quel moyen de critique, quel contrôle pouvait-il exercer, lui, crédule et enthousiaste, sur des témoignages enthousiastes et crédules ? En présence d'une si triste pénurie de faits certains, de souvenirs toujours incomplets, souvent effacés, que faisait le moine désireux de raconter dans ses moindres détails la vie d'un saint favori ? que pouvait il faire ? Plein d'admiration pour ce saint, auquel il s'efforçait de faire prendre un rang honorable parmi ceux qui l'avaient précédé dans la béatification, et au culte duquel il voulait attirer le plus de dévots possible, il se le représentait comme une copie de son divin maître, copie d'autant plus fidèle que son enthousiasme était plus vif, ou son ignorance de l'histoire du saint plus grande. »

Chacune des circonstances de la vie du Christ se trouvèrent donc reproduites dans les vies des principaux saints : l'annonciation, les mi-

racles, les jeûnes, la multiplication des pains, la marche sur les flots, les guérisons miraculeuses, les résurrections trouvent place dans la plupart des biographies. Saint Blaise et saint Pierre-Telme, par exemple, étaient doués de la vertu particulière de pouvoir être portés sur les flots ; pour d'autres, c'était sur leur chape, comme Faust sur son manteau, qu'ils traversaient sans se mouiller l'élément humide : ainsi l'ont fait saint Hyacinthe et saint François de Paule. Saint Nicolas, évêque de Myre, apaisait la tempête ; saint Médard, sainte Geneviève, saint Bernard, guérirent miraculeusement des gens qui avaient la main sèche. Les résurrections sont extrêmement multipliées ; il n'est presque point de saint du moyen âge qui s'en soit privé, et, dans la vie d'un saint beaucoup plus moderne, à laquelle nous oserions à peine donner le nom de légende, si elle n'en portait pas tout le caractère de crédule simplicité, dans celle de saint François Xavier, par le père Bouhours, on raconte une prétendue résurrection opérée par l'apôtre du Japon, avec des circonstances tellement analogues à la résurrection du Lazare, qu'il est bien difficile de nier que là encore l'auteur ne se soit laissé aller à la tentation de copier l'Évangile.

On observe dans les légendes beaucoup moins de faits ayant des analogies avec les derniers moments du Sauveur ; le mérite de la passion était trop élevé aux yeux des chrétiens, trop au-dessus de ce que leur imagination pouvait concevoir, pour qu'ils essayassent d'y associer de simples créatures mortelles et faillibles. En général, tous ces traits de ressemblance étaient isolés ; ces emprunts faits çà et là à l'Évangile ne se suivaient pas, ne s'enchaînaient pas les uns aux autres, mais on ne s'en tint pas là.

« Les religieux de Saint-François donnèrent, au commencement du seizième siècle, l'exemple d'une imitation plus hardie, d'un enthousiasme plus grand encore pour le saint fondateur de leur ordre, et couronnèrent, pour ainsi dire, l'œuvre de cette conformité de Jésus et des saints, poursuivie dans toutes les légendes. Dans l'ouvrage curieux de saint Barthélemy de Pise, intitulé : *Liber aureus inscriptus, liber conformitatum vitæ beati ac seraphici patris Francisci ad vitam Jesu Christi Domini nostri*, ce système d'analogie fut poussé jusqu'à une exagération qui ne trouva créance nulle part ailleurs que dans l'ordre orgueilleux de mendiants qui prétendait, par un tel livre, se mettre au-dessus de toute l'Église. L'historien de saint François d'Assise nous fait connaître douze conformités dans la première partie de ce livre, seize dans la seconde, douze autres dans la troisième. Nous y lisons que la venue au monde de saint François fut annoncée par les prophètes, que ce saint eut douze

disciples, et qu'un d'eux, nommé Jean Capella, fut rejeté par lui comme Jésus le fit de Judas; qu'il fut tenté par le démon, dont les efforts furent impuissants, qu'il fut transfiguré, qu'il souffrit la même passion que le Sauveur. On y voit avancé que saint François fut patriarche, prophète, apôtre, martyr, docteur, confesseur, vierge, ange, et plus conforme à Jésus-Christ que tous les autres saints : *Franciscus fuit Christo præ aliis conformior*.

« Poussant encore plus loin l'assimilation, le P. Barthélemy écrivit en termes formels : que saint François avait été *Jesus Nazarenus rex Judæorum*, par la conformité que sa vie eut avec celle de Jésus de Nazareth.

« Un siècle plus tard, dirigé toujours par la même pensée, le père Lanfranc, gardien des cordeliers de Reims, faisait écrire sur le fronton de l'église de son couvent : *Deo homini et beato Francisco utrique crucifixo*.

La vie de la Vierge servit aussi de type pour les légendes ; enfin, les miracles de l'Ancien Testament étaient remis en honneur au profit des saints guerriers dont la vie avait, en général, bien peu d'analogie avec celle de Jésus-Christ. Une colonne de feu sortie de la cathédrale de Poitiers guida l'armée de Clovis, comme celle des Israélites. Le miracle de Josué se renouvela pour Charlemagne, combattant les Sarrasins ; celui de la prise de Jéricho est reproduit à celle de Granople par Roland. L'eau jaillit dans un lieu désert pour abreuver l'armée de Philippe-Auguste poursuivie par la soif. Et lorsque les croisés prirent Jérusalem, les morts sortirent de leurs tombeaux, dit Guillaume de Tyr, comme au moment où le Christ expira sur la croix.

L'entente à la lettre des figures, du langage, LA CONFUSION DU SENS FIGURÉ ET DU SENS LITTÉRAL, ne fut pas moins fertile en inventions de tout genre. L'Orient, berceau du christianisme, en racontait les origines avec ce langage splendide, imagé et brillant qui lui est propre, et l'esprit du Nord devait en matérialiser par la suite les moindres figures. Le baptême, par exemple, qui tire l'homme de la mort du péché et le ressuscite à la vie céleste, pris à la lettre par les légendaires, deviendra sous leurs plumes une résurrection réelle, positive, telle qu'on en rencontre dans l'Evangile, et sera quelquefois le principe de fables dont il est difficile de saisir le sens. Ainsi la légende de saint Nicolas, rappelant à la vie les jeunes enfants dont on lui avait servi la chair à son repas, n'est qu'un oubli du sens mystique des effets du baptême ; et la représentation du saint baptisant des catéchumènes aura servi à forger ce conte absurde qui fut accueilli avec tant de ferveur au moyen âge. Par

la même raison, toute guérison morale opérée par la parole devient un miracle réel, l'hérésie est une lèpre véritable ; chaque conversion à la foi se change en autant de guérisons d'aveugles et de sourds, et la présence réelle fait jaillir le sang des hosties consacrées. Que le Christ ou l'Esprit-Saint inspirent un docteur des premiers siècles, nul doute que le légendaire n'interprète ces paroles par un crucifix qui lui parle ou une colombe qui lui dicte ses ouvrages. La Jérusalem céleste n'est plus qu'une cité fortifiée suspendue dans les airs, dont les anges défendent l'entrée aux réprouvés, et l'intime union d'esprit avec les doctrines du Sauveur prend un corps dans le mariage mystique de Jésus avec sainte Catherine. Les paraboles mêmes de l'Évangile qui y sont données comme telles sont transformées, au moyen âge, en faits réels et accomplis : Lazare est un pauvre saint qui a vécu dans la misère, et qui, après sa mort, devient le patron des lépreux ; et l'histoire de l'enfant prodigue est racontée par plusieurs légendaires comme un événement contemporain. La légende si célèbre de saint Christophe est un des exemples les plus complets des développements que peuvent prendre ces sortes d'interprétations.

« Saint Christophe était un Cananéen d'une force et d'une grandeur prodigieuses. Fier de cet avantage physique que la Providence lui avait départi, il ne voulait obéir qu'à celui qu'il trouverait plus fort que lui. Il se donne à un roi ; mais ce roi a peur du diable, et il se signe dès qu'il entend prononcer le nom de cet esprit infernal. Christophe, qui ne s'appelait encore qu'Offerus, le quitte pour se mettre au service de ce Satan qui fait trembler le monarque. Il rencontre justement au milieu d'un désert le démon à la recherche duquel il s'était mis. L'esprit des ténèbres a les traits d'un chevalier hideux ; il lui dit : « Je suis celui que tu cherches. » Dès lors Offerus le prend pour son nouveau maître. Mais voici qu'ils trouvent une croix sur le bord du chemin : Satan tremble et s'effraye, et change aussitôt de route. « Tu n'es donc pas le plus fort, » lui dit Offerus ; et dès lors il laisse le diable, et se retire dans une solitude, résolu de chercher le Christ dont le démon redoute la puissance.

« D'après le conseil d'un ermite qu'il rencontre, il se prépare à sa conversion, en passant sur ses épaules tous les voyageurs qui se présentent, pour traverser un torrent situé près du désert habité par l'anachorète. Un soir, il entend une petite voix qui lui crie de le faire passer. Il sort à l'instant de sa cabane, et trouve un jeune enfant ; il le met aussitôt sur ses épaules, et s'élance au milieu du courant ; mais l'enfant devient de plus en plus lourd, et quand Offerus se trouve au milieu du torrent, sa force prodigieuse elle-même défaillit ; il s'appuie en vain sur

son bâton et s'enfonce. L'enfant lui dit alors : « Christophore ! Christophore (c'est-à-dire porteur du Christ) ! car c'est le nom que tu as mérité, ne t'afflige point de n'avoir pu porter le monde et celui qui l'a fait. »

« Tout, dans cette légende, respire la fable ; mais, cette fable il est aisé d'en saisir l'explication :

« Le nom de Christophe, Christophorus, qui porte le Christ, en renferme tout le germe. Nous devons porter le Christ, c'est-à-dire en avoir toujours la pensée dans le cœur, et le nom sur les lèvres. Voilà l'origine de l'histoire d'Offerus portant le Christ. Celui-là seul est véritablement fort, qui rapporte à Dieu sa puissance : car Dieu est la force. Cette vérité chrétienne, entendue littéralement, a fait regarder saint Christophe, c'est-à-dire la personnification de celui qui porte le Christ, comme un géant d'une force prodigieuse. Ces différents maîtres, au service desquels se met successivement le saint, ont été supposés, dans le but de mettre en évidence le précepte que toute véritable puissance vient du Christ, que nul n'est puissant, hormis celui qui se soumet à lui. Jésus enfant, est plus fort que le plus fort de la terre : autre précepte qui devient le fondement de l'idée du Saint succombant sous le poids de l'enfant divin.

« A cette première légende de saint Christophe, vinrent s'adjoindre plus tard de nouvelles croyances. Ce saint rendait, dit-on, la santé et la vie à celui qui pouvait l'apercevoir, et le préservait d'une mort subite et malheureuse. De là l'usage de fabriquer de ce saint des images colossales et capables d'être distinguées à la plus grande distance. »

Dans les premiers siècles de l'Eglise, l'emploi des symboles figurés et d'images emblématiques, dont la signification fut oubliée dans la suite, devait être une autre source d'erreurs. Ces emblèmes, qui se trouvaient partout sur les monuments les plus révérés, étaient autant d'énigmes que cherchaient à expliquer, par les imaginations les plus folles, le peuple ou les légendaires.

Les images peuvent être divisées en deux classes. Les premières ne sont que des copies, des peintures plus ou moins exactes d'un fait : ce sont les images proprement dites. Les secondes n'offrent pas la vue de l'objet lui-même, mais celui d'un autre objet, ayant avec le premier une certaine analogie, une certaine ressemblance, plutôt morale que matérielle : c'est le symbole figuré, ou EMBLÈME. Les chrétiens adoptèrent de bonne heure cette seconde sorte de représentations, et les catacombes de Rome nous en ont conservé une suite imposante dans les peintures dont elles sont décorées et sur les sarcophages que recélaient leurs caveaux. L'intelligence

de ces figures, destinées presque toutes à réveiller chez les fidèles la pensée de Dieu, du Sauveur, de l'immortalité de l'âme et de la résurrection future, se conserva facilement tant que le christianisme ne s'étendit pas au dehors des lieux qui en avaient été le berceau. Mais lorsque les peuples barbares embrassèrent la foi, et que le culte nouveau compta des adeptes par millions, il fallut renoncer aux symboles dont le sens n'était plus compris ; et, à partir des septième et huitième siècles, où on les voit disparaître peu à peu. L'amour du merveilleux trouva une mine féconde dans l'interprétation de ces monuments figurés. L'artiste avait traduit matériellement la pensée des pères et des docteurs ; le légendaire bâtissait sur ces représentations tout ce que lui suggérait son imagination.

Le serpent fut toujours l'emblème du mauvais esprit ; c'est par lui qu'Ève fut tentée. C'est sous les traits d'un grand dragon roux, ayant sept têtes comme l'Hydre, que saint Jean peignit le démon. L'Eglise accepta donc le serpent comme l'emblème du démon, et Satan fut désigné par elle sous les noms de *draco*, *anguis*, *serpens*, *vermis;* il devint le symbole du diable et de l'enfer, comme la colombe était celui de l'Esprit-Saint. Lorsqu'on voulut, dans les représentations figurées, peindre la victoire que les saints avaient remportée sur cet esprit de ténèbre, on plaça un serpent expirant sous leurs pieds. Plus tard, l'usage prévalut de donner à chaque démon une forme particulière pour laquelle l'imagination s'épuisait en figures hideuses et terribles, et le peuple, prenant pour véritables ces images symboliques du démon, forgeait aussitôt une légende pour expliquer ce sujet d'un dragon expirant sous les pieds d'un prélat ou d'une sainte. De là les faits merveilleux qui ornent les vies de saint Romain, de sainte Marguerite, de sainte Radegonde (1), de saint George, de Gozon de Rhodes, de Raimond, de saint Sulpice et de tant d'autres. Chaque ville voulut avoir un monstre dont elle avait été délivrée par son saint patron. A Metz, il se nommait *Gargouilli* ; à Rouen, *Gargouille* ; à Troyes, *Chair-sallé* ; à Poitiers, *Grand'Gueule* ; à Arles *Tarasque*. D'autres fois les ossements d'animaux inconnus, venus on ne sait d'où, et conservés suspendus dans les églises, donnaient naissance à de semblables légendes.

Le lion était quelquefois l'image de la force, de cette vertu appelée *fortitudo divina*, qui fut celle des martyrs par excellence, ou bien l'emblème de la vigilance. Un préjugé populaire voulait qu'il dormît les yeux

(1) Sainte Marguerite triompha d'un dragon qui allait la dévorer. De la tête du monstre cette vierge tira un escarboucle ou rubis qui rappelle son nom (*Margarita*). Sainte Radegonde combattit le dragon nommé grand'gueule.

ouverts. Mais, plus souvent, comme animal féroce et vorace, il devient l'emblème du démon, ainsi que l'ours, le loup, le chien, l'âne et le porc impur, qui, placé aux pieds d'un saint, signifie le démon et les voluptes vaincues et asservies.

Dans un autre ordre d'idées, le cerf, regardé dans les premiers âges comme un ennemi acharné du serpent, était devenu le symbole de Jésus-Christ ; le poisson, le dauphin le désignaient aussi. L'agneau était tantôt l'emblème de Jésus, *ego sum ostium ovium*, et tantôt celui des apôtres, ou même des chrétiens dont la conduite leur avait été donnée. L'agneau sur une croix, spécialement lorsqu'elle est placée sur un rocher d'où sortent les quatre fleuves, est l'emblème du Christ. L'habitude de le représenter ainsi avait été adoptée par les premiers chrétiens pour ne pas scandaliser les Gentils. La colombe placée, au-dessus de la croix, entre la tête du Christ et la main qui bénit, désignait le Saint-Esprit. Dans d'autres circonstances, elle est le symbole de la pureté, de la chasteté et de la candeur. *Soyez simple comme des colombes*, dit saint Matthieu, CHAP. 10, v. 16; *columba enim pro signo dilectionis ponitur*, dit saint Augustin. Les colombes, becquetant le monogramme du Christ, ou l'œuf qui en est l'emblème, et celles que l'on voit s'abreuver dans un calice rempli de son divin sang, sont autant de représentations du fidèle qui se nourrit de la doctrine de Jésus. La licorne était l'emblème de la pureté, et ne cherchait de refuge que dans le sein d'une vierge. Il n'est pas jusqu'au veau, dans lequel saint Clément d'Alexandrie reconnaissait la mansuétude et l'innocence que Dieu veut trouver en nous. On le rencontre souvent dans les monuments, jouant de la harpe : *vituli labiorum, laudes in Deo sunt, et gratiarum actio*, fait dire saint Jérôme au prophète Osée.

Il serait trop long de citer tous les symboles transformés en images réelles et détournés de leur signification primitive. Plus le symbole était caché et difficile à expliquer, plus la tendance à supposer une légende était grande.

« Ainsi le symbolisme figuré guidait souvent l'artiste dans l'invention des détails, et ces images, à leur tour, réagissaient sur l'esprit crédule du vulgaire. En est-il un exemple plus frappant que ces fables débitées sur certains saints, et d'après lesquelles on rapportait qu'ils avaient porté leur tête après avoir subi le supplice de la décollation? Cette légende se trouve dans les vies de saint Denis, de saint Ovide, de saint Firmin d'Amiens, de saint Maurice, de saint Nicaise de Reims, de saint Soulange de Bourges, de saint Juste d'Auxerre, de saint Lucain, de sainte Esperie, de saint Didier de Langres, et d'une foule d'autres. L'artiste, voulant exprimer quel genre de mort le courageux défenseur de la foi avait

enduré, avait placé entre les mains de celui-ci sa tête, comme emblème de son martyre. Le peuple, en présence de ces représentations, s'était hâté de conclure que ces saints avaient réellement porté leur chef après avoir été décapités.

« Qu'un artiste veuille représenter sainte Cécile au moment où, près d'être unie à Valérien, et entendant le chant payen de l'hyménée qu'entonnent ses compagnes, elle se recueille en elle-même, et, seule devant Dieu répète par la pensée ce chant pieux : « Seigneur, c'est à vous que mon cœur s'est donné, conservez-moi ma chasteté afin qu'à jamais je vous appartienne.» Il fera comme Raphaël (1), il mettra entre les mains de la Vierge la harpe de David, ou même le plus merveilleux de tous les instruments, l'orgue, dont les sons magnifiques viennent dans les temples se mêler à la prière des fidèles, et dont la majestueuse harmonie a je ne sais quoi de céleste et d'infini; il montrera les cieux ouverts au-dessus de la tête de la sainte, les anges exécutant des concerts : il la peindra entendant leurs voix mélodieuses, et, dans son ravissement, interrompant ses propres accords en laissant échapper l'instrument qui jusque alors l'avait charmé. Mais le peuple ne saisit pas l'allégorie ; pour lui sainte Cécile est une musicienne de profession, une pieuse vierge qui, comme le roi des Juifs, célèbre les louanges du Tout-Puissant à l'aide de cet art enchanteur qui électrise nos âmes et nous émeut jusqu'au délire. Dès lors sainte Cécile devient la patronne des musiciens, et le pinceau a continué de la représenter avec un instrument de musique.

« A Rome, une peinture offrit un jour à la dévotion des fidèles le linge sur lequel le Sauveur, en essuyant son visage inondé de sueur, avait laissé l'empreinte de ses traits ; ce linge était porté par la femme pieuse qui l'avait présenté à Jésus marchant au supplice. Au-dessous de ce sujet était cette inscription : *Vera icon*, la véritable figure. Le peuple ne saisit ni le sens de ces mots ni celui de l'image, et ne s'attacha qu'à la femme, dont le portrait n'était qu'accessoire, alors que le but principal était d'offrir à ses regards la sainte face. Et cette femme devint pour lui une sainte célèbre nommée Veronica. »

Ainsi que l'on forgeait des reliques, on forgeait des légendes. La vue

(1) L'Albane a expliqué la pensée que le grand peintre avait voulu rendre dans son admirable tableau de Sainte-Cécile, en disant que dans l'ouvrage de Raphaël la sainte repousse un hymen terrestre pour jouir des noces du ciel. Cette tradition, dit M. Emeric David, nous semble répandre le plus grand intérêt sur le tableau, et rappelle le seul fait de la vie de sainte Cécile où il s'agisse de musique.

d'un objet inaccoutumé, d'un être bizarre, le double sens d'un nom, un vestige extraordinaire, suffisaient à la crédulité populaire : qu'une pierre usée montre à l'œil la trace d'un pas humain, ce sera l'empreinte du pied de Jésus-Christ remontant dans le sein de son père, ou du diable, qui s'est échappé après avoir été reconnu.

Telle est la génération de faits par laquelle M. Maury fait passer son lecteur avant d'arriver à la partie critique de son livre, partie rigoureusement traitée, écrite d'une façon remarquable, mais dont nous sommes loin d'admettre toutes les conclusions.

M. Maury nous semble avoir manqué à l'un des premiers artifices de l'écrivain, à l'amour, au respect, jusqu'à un certain point, du sujet qu'il avait entrepris de traiter. Certes, il faut pardonner le doute à l'historien critique des légendes, et la crédulité ne saurait être mise à une plus cruelle épreuve qu'au spectacle de cette masse de faits, je ne dirai pas merveilleux, mais absurdes, qui surgit aux yeux de celui qui les examine d'aussi près que l'a fait M. Maury. Mais pourquoi s'éprendre aussi vivement de l'amour du vrai, quand il est bien certain que ce que nous traitons n'est que fable ? Pourquoi porter, au nom de l'*herméneutique* et d'une *exégèse* nouvelle, le scalpel et la loupe dans ces lettres mortes de l'histoire, la loupe, qui rend grossier l'épiderme le plus fin, le scalpel, qui sera impuissant à trouver l'âme humaine dans les glandes d'un cadavre sans vie ? Il y avait conscience à ne pas le faire, la victoire est vraiment trop facile. Qu'on se fasse le champion de la raison humaine, c'est bien ; mais que ce ne soit pas à propos de ces naïves et inoffensives histoires dont se berce l'enfance des nations. Elles méritent la critique sans doute, mais ne sont-elles pas au-dessous de l'anathème que vous voulez lancer sur elles? Cette raison dont vous nous faites l'éloge n'est-elle pas un peu solidaire de nos croyances, et l'histoire de ses variations est-elle moins humiliante pour le superbe esprit de l'homme que tout le fatras des légendaires? Dans la partie critique de son travail, M. Maury nous semble avoir puisé de préférence dans des écrivains hétérodoxes et dans quelques écrivains allemands de ce temps-ci, qui ont traité cette matière un peu trop au point de vue de l'auteur des *Lettres juives*. Expliquer le frappement du rocher par la théorie des puits artésiens, nous semble aussi puéril que l'explication des miracles de la vie de Jésus-Christ par les phénomènes du magnétisme, et il ne faut pas abuser du Broken et du Pambamarca. L'orientalisme, nous le savons, est très-envahisseur de nos jours; partout on veut voir les idées orientales s'implanter dans le christianisme naissant ; et, par exemple, le rapprochement que veut faire M. Maury sur la ressemblance de la Vierge mère avec Maya allaitant

Bouddha, et Isis nourrissant Horus, n'est-il pas forcé ? Comment se figurer la pensée chrétienne assez caduque pour aller puiser les objets de son culte dans l'imitation de représentations communes alors, dans un moment où l'exaltation religieuse produisait des martyrs en foule ?... La Vierge, par excellence, l'amante du Cantique des cantiques, dit : *Nigra sum*, et la tradition sur le portrait de la Vierge est incertaine. En admettant que, dans un sujet nouveau, l'inexpérience ait conduit l'artiste à s'aider de semblables monuments, il ne s'ensuivrait nullement que cette faiblesse de l'art dût réagir en rien sur le dogme d'autant plus distinct, alors qu'il était nouveau.

Mais ce n'est rien de tout cela que nous voulions dire. Si quelques-unes des tendances de la partie critique de ce livre, que nous signalons en passant, nous semblent fâcheuses, c'est surtout sur l'immense quantité de faits qu'il contient et sur les recherches énormes qu'il a dû coûter à son auteur, que nous voulions appeler l'attention de nos lecteurs. M. Maury est un esprit distingué et savant, qui vient de rendre un grand service à tous ceux qui aiment à lire dans les productions du passé, en posant les bases d'une critique applicable à une foule de monuments du moyen âge, écrits, peints et sculptés. Les artistes ne liront pas sans profit quelques dissertations semées dans ce volume sur les représentations de Dieu, du Christ et de la Vierge dans les premiers siècles de l'Eglise, et sur quelques sujets célèbres dans les arts, l'adoration des mages, par exemple.

Eug. P.

SOCIÉTÉ ROYALE

DES

ANTIQUAIRES DE FRANCE.

SÉANCE DU 19 JUILLET

Ouvrages offerts.

Lettre d'un magistrat. — Observation sur un vers de la cinquième satire de Boileau; par Berriat-Saint-Prix. Paris, 1843. In-8.

Réponse à M. Raoul Rochette. — Erreurs très-graves signalées comme existant dans toutes les traductions d'Homère; par M. Mauduit. In-4, 1841.

Lectures.

M. l'abbé Bouefoi, curé de Jarsy, adresse à la Société une note manuscrite sur les *invasions des Sarrazins, et sur leur séjour dans les Alpes, notamment dans la contrée des Bauges*.

M. Aubenas fait une seconde lecture de son compte rendu des travaux de la Société pendant l'année 1841.

SÉANCE DU 31 JUILLET.

Ouvrages offerts.

Notices sur l'église de Saint-Maximin (Var). Marseille, 1841.

Mémoires de l'Académie de Lisbonne (tome XI, 2e partie). 1843, in-4.

Lectures.

M. Rey lit un rapport sur l'ouvrage de M. Mauduit, intitulé : *Découvertes dans la Troade.* — Une seconde lecture est demandée.

M. Dartley donne lecture d'un mémoire sur *la nomenclature géographique des noms grecs et latins.*

M. Bottée de Toulmon donne lecture d'un rapport de M. Duffry sur le mémoire de M. Jeuffrain : *des Monnaies gauloises.*

SÉANCE DU 9 AOUT.

Ouvrages offerts.

Mémoire de la société des Antiquaires de l'Ouest. Annee 1843. Poitiers, 1 vol. in-8.

Ce volume contient une longue et savante dissertation de M. l'abbé Tissier. sur les émaux du moyen âge, dont nous nous proposons de rendre compte incessamment.

Correspondance.

M. Gilbert envoie de la part de M. Durevel, membre correspondant à Amiens, la note suivante, relative à des découvertes faites récemment dans le département de la Somme.

« On a trouvé le mois dernier, dans le jardin des Dames du Sacré-Cœur, sis au faubourg de Noyon, à Amiens, deux sarcophages en plomb, portant chacun des X en grain d'orge sur leurs couvercles, semblables à ceux du cercueil découvert en 1836 dans le faubourg de Beauvais de la même ville.—Plus tard on a trouve dans les tourbières voisines de la maison de campagne du poëte Gresset une grande quantité de lances, d'epées et de haches de bronze, dont une partie était bien conservée. On ne peut faire que des conjectures sur un semblable amas d'armes. »

M. Desvaux, correspondant, envoie un mémoire manuscrit sur la véritable position du *Brivatus Portus* de Ptolémée.

M. Dusevel envoie une *notice sur les églises de Vraines et de Conty* (arrondissement d'Amiens).

SÉANCE DU 19 AOUT.

Lectures.

M. Rey lit pour la seconde fois son rapport sur le mémoire de M. Mauduit relatif à la Troade. Après quelques observations de MM. Maury, Bataillard et Dessales, ce travail est renvoyé à la commission des impressions.

M. Dartley donne une seconde lecture de son memoire sur la nomenclature geographique en usage chez les Grecs et les Romains. A la suite de cette lecture, M. Depping emet le vœu que l'auteur discute dans son travail les opinions de M. le baron Walckenaer qui a traité le même sujet. — Renvoyé à la commission des impressions.

SÉANCE DU 29 JUILLET.

Ouvrages offerts.

Monnaies historiques frappées par les prétendants à la couronne de Hongrie. — Monnaies frappées en Piémont, de 1515 à 1529, par deux capitaines français; par M Cartier.

Epreuve de daguerreotype, representant les *ruines du théâtre de Sagonte.*

M. Longperrier demande la parole; il se plaint que la Societe ait, dans une

séance ordinaire, et sans faire prévenir individuellement chacun de ses membres, pris une détermination aussi grave que celle d'accorder l'autorisation de publier dans la revue le *Cabinet de l'Amateur et de l'Antiquaire* les comptes rendus de ses séances. Il exprime la crainte que cette publicité, accordée aux travaux de la Société, n'enlève beaucoup d'intérêt à ses Mémoires, et en même temps qu'elle ne devienne entre les mains de la personne quelle qu'elle soit, qui dirige ou viendra à diriger le *Cabinet de l'Amateur et de l'Antiquaire*, un moyen de contrôle sur les membres qui composent cette compagnie.

Après un débat fort vif, auquel la plus grande partie des membres présents ont pris part, écartant tout d'abord les insinuations malveillantes de M. Longperrier; et sans faire droit à ses observations, la Société a émis le vœu que le compte rendu des séances que le *Cabinet de l'Amateur et de l'Antiquaire* est autorisé à publier, se réduise à la partie purement scientifique, et qu'à l'égard des mémoires il se borne à en énoncer le sujet, à moins que l'auteur n'ait autorisé la revue à en publier l'analyse.

Lectures.

M. Alf. Maury donne une seconde lecture de son travail, intitulé : *Coup d'œil chronologique sur les Monuments égyptiens.*

Les séances sont ajournées au 9 novembre.

SÉANCE DU 9 NOVEMBRE.

Ouvrages offerts.

Histoire de Montauban sous la domination anglaise; par Devals. (In-8. Montauban, 1843.)

Trésor des églises de Vervins; par M. Prosper Tarbé. (Reims, 1843.)

Nouveaux Mémoires de l'Académie des sciences et belles-lettres de Bruxelles.

Lectures.

M. Taillandier donne lecture d'une notice sur Jean Van Eyck et sur un tableau placé dans la salle ordinaire des audiences de la première chambre de la Cour royale. Une seconde lecture est demandée.

M. Guichard donne lecture du *Compte rendu des travaux de la Société pendant le cours de l'année* 1842.

SÉANCE DU 20 NOVEMBRE.

Correspondance.

Lettre de M. Simmonds, directeur du *Colonial Magazine*, qui demande à être admis au nombre des membres correspondants de la Société.

Lettre de M. Roussel qui sollicite le titre de membre correspondant de la Société. Présentateurs : MM. Bottée de Toulmon et Bataillard.

M. Richard adresse à la Société la copie d'anciens manuscrits de la ville de Remiremont.

M. Guichard, au nom de la commission des impressions, présente à l'appro-

bation de la Société les mémoires suivants, destinés à faire partie du prochain volume de ses mémoires.

1° *Compte rendu* (adopté par M. Aubenas) sur les travaux de la Société pendant l'année 1841.

2° Rapport de M. Rey sur les découvertes de M. Mauduit dans la Troade. — Adopté.

3° Notice sur la découverte d'une statue de l'évêque Maufas de Bussy, dans les caveaux de Notre-Dame; par M. Gilbert. — Renvoyé au compte rendu.

4° Arrêt de Montluc, Jacques de Fumel; par M. de Mas-Latrie. — Adopté.

5° Mémoire sur la locution, *faire la figue*; par M. Lorain. — Renvoyé au compte rendu.

M. Guichard lit pour la seconde fois son compte rendu des travaux de la Société pendant l'année 1841.

Seconde lecture d'un rapport de M. d'Affry de La Monnaye sur des monnaies gauloises.

SÉANCE DU 29 NOVEMBRE.

Ouvrages offerts.

Théophile prêtre et moine.—Essai sur divers arts, publié par M. le comte Ch. de Lescalopier, et précédé d'une Introduction par M. J.-M. Guichard. (In-4, Paris, 1843.)

Histoire des expéditions maritimes des Normands; par M. Depping. (Paris, 1843. Nouvelle édition.)

Catalogue des objets celtiques du cabinet d'antiquités de la ville de Poitiers et du musée de la Société des antiquaires de l'Ouest. (In 8, 1839.)— *Essai sur les monnaies du Poitou.* (1840, in-8.) — *Notice sur Pierre de Poitiers.* — *Rapport sur la façade de l'église de Notre-Dame de Poitiers.* — *Légende Saint-Julien le Pauvre*; par M. Lecointre-Dupont.

Correspondance.

Lettre de M. Lecointre-Dupont, qui demande à être admis au nombre des membres corespondants de la Société. Présentateurs : MM. Barthélemy et Marion.

Lettre de M. Doublet de Boisthibaut, correspondant à Chartres, qui annonce à la Société la découverte d'une mosaïque antique à Roinville, près de Chartres. — Renvoyé au compte rendu.

Lectures.

M. Leroux de Lincy lit un mémoire intitulé : *Recherches sur la grande confrérie Notre-Dame aux prêtres et bourgeois de la ville de Paris.* —Une seconde lecture est demandée.

SÉANCE DU 9 DÉCEMBRE.

Ouvrages offerts.

Benvenuto Cellini. — *Traité d'orfévrerie*, traduit par M. Eug. Piot. (In-8, Paris, 1843.) Tirage à part extrait du *Cabinet de l'Amateur.*

Correspondance.

Lettre de M. Beaupré, qui sollicite le titre de membre correspondant. A la lettre de M. Beaupré sont joints les opuscules suivants qu'il a publiés :

Notice bibliographique sur les livres de liturgie des diocèses de Toul et de Verdun. (Nancy, 1843.) — *Recherches sur les commencements et les progrès de l'imprimerie dans les duchés de Lorraine, le Barrois et les villes épiscopales de Toul et de Verdun.* (Nancy, 1845.) — *Recherches sur l'industrie verrière et les priviléges des verriers dans l'ancienne Lorraine.* (Nancy, 1841 et 1842.) — *De la prison de Ferry III, dit le Chauve, duc de Lorraine, dans la tour de Maxeville.* (Nancy, 1839.) — Présentateurs : MM. Beaulieu et de Martonne.

Lettre de M. Lorain, qui envoie à la Société un mémoire intitulé : *Essai sur la déesse Vesta et sur l'étymologie de son nom.*

Sont nommés membres correspondants :

M. Roux, sur le rapport de M. Leber ;

M. Levrault, de Strasbourg, sur le rapport de M. de la Saussaye ;

M. L'abbé Marcellin, sur celui de M. Depping.

Lectures.

M. Duchalais lit un mémoire sur les sculptures de la cathédrale de Paris. — Renvoyé à la commission des impressions.

SÉANCE DU 19 DÉCEMBRE.

Détails d'administration.

SÉANCE DU 29 DÉCEMBRE.

Ouvrages offerts.

Papiers d'Etat du cardinal de Granduelle, publiés par M. Weiss. Tome IV.

Recueil des lettres de Henri IV, publié par M. Berger de Xivrey. Tomes I et II.

Mémoires militaires relatifs à la succession d'Espagne, publiés par le général Pelet. Tome V.

Documents historiques extraits de la bibliothèque royale, des archives et des bibliothèques des départements, publiés par M. Champollion-Figeac. Tome II.

Archives administratives de la ville de Reims, publiées par M. Varin, Tome II.

Lectures.

M. Taillandier donne lecture, pour la seconde fois, de son mémoire relatif *à un tableau attribué à Jean Van Eyck*, qui se trouve au Palais de Justice de Paris. — Renvoyé à la commission des impressions.

M. de Martonne lit une *Notice sur M. de Roquefort*, auteur du *Glossaire de la langue romane*, qui fut membre de la Société des antiquaires de France.

VENTES PUBLIQUES.

ANGLETERRE.

L'abondance des matières nous a mis un peu en retard dans le compte rendu des ventes publiques de nos voisins d'outre-Manche, que n'arrêtent pas les ardeurs de la canicule. Voici néanmoins un écho lointain des ventes de l'année 1843.

En Angleterre, la grande vente de l'été de 1842 fut celle de la collection de Strawberry Hill dont nous avons longuement parlé ; l'été dernier, c'est celle du Duc de Sussex, de l'oncle de la reine d'Angleterre, qui a été le *lion* de la saison. Elle a eu lieu au mois de juin. Collection mêlée, étrange, et bien moins précieuse sous le rapport de l'art et du goût que celle d'Horace Walpole. Nos journaux quotidiens ont raconté dans le temps l'immense suite de pipes de toutes matières et de tous les pays que possédait le noble duc, ses divers tabacs à fumer et surtout de ses cigares, question *palpitante d'actualité*, qui se sont vendus jusqu'à une demi-couronne chaque (3,20 cent.), et qui se revendaient le double quelques jours après. Nous indiquerons les autres parties livrées aux enchères.

Il y avait d'abord quarante-cinq mille onces d'argenterie tant ancienne que moderne, vases, aiguières, plats, coupes, vidrecomes, reliquaires, calices armoriés, etc., etc. On peut se figurer l'innombrable variété de forme que pouvait prendre une pareille masse de matière. Il y avait peu de pièces remarquables, les plus curieuses étaient allemandes.

Deux salières repoussées, d'un assez beau style, travail du seizième siècle, ont été adjugées à MM. Emmanuel and Town, au prix de 7 liv. sterl. 15 schel. l'once, somme assez élevée : mais, en général, peu de pièces ont dépassé le prix de 1 liv. 10 schel. l'once, environ 38 francs.

Beaucoup de ces objets étaient du poids de cinquante, cent et deux cents onces. L'orfévrerie moderne était toute dans le goût anglais (style Louis XV bâtard).

En Angleterre, les métaux précieux, l'argent, entre autres, se vend à l'once. L'objet mis sur table est vendu d'abord, à tant l'once, et on le pèse ensuite; de sorte que l'on ne sait qu'après l'adjudication le prix de la chose que l'on vient d'acheter. Cette manière de procéder, source continuelle de mécomptes et de méprises fâcheuses, vient d'être modifiée par les soins de MM. Christie et Manson, les Bonnefond de Lavialle de Londres, qui sont ordinairement chargés de toutes les ventes importantes. Pour la première fois, le poids de l'objet était préalablement annoncé. Je doute que nos commissaires-priseurs aient ainsi renoncé au bénéfice d'un pareil état de choses, s'il avait existé chez nous.

Plus de cent cinquante TABATIÈRES venaient ensuite; elles étaient ornées la plupart de portraits sur émail, parmi lesquels on distinguait plusieurs Petitot; les autres étaient d'or et de matières précieuses.

La partie des BIJOUX et des CURIOSITÉS HISTORIQUES était nombreuse. Parmi ces dernières on remarquait un petit *livre d'heures* ayant appartenu à la reine Elisabeth d'Angleterre; la couverture, en or émaillé, était ornée de ciselures en relief. Cet objet, d'un travail médiocre, n'était remarquable que comme ouvrage du temps; il avait été exécuté pour la reine. Il a été adjugé à M. Ferrar, pour la reine Victoria, qui est un des amateurs les plus déterminés des trois royaumes. Un grand coffre italien du seizième siècle se faisait remarquer au milieu d'une foule d'objets ordinaires, par l'élégance de ses détails et la beauté de l'ensemble. Il était composé de plaques de cristal de roche de diverses grandeurs, formant un dessin régulier, enchâssées dans une monture de bois d'ébène, couverte d'arabesques dessinées en or. L'extérieur était orné de seize colonnes torses, également en cristal de roche, avec chapiteaux corinthiens d'argent doré. Ce meuble, de grande dimension et d'une parfaite conservation, s'est vendu 150 liv. sterl.

Il y avait une aussi grande quantité de vases de Chine et du Japon montés et non montés, de grandes dimensions et des qualités les plus rares.

La vente de la collection de B. HICK. esq, qui a eu lieu à Manchester, se composait de tableaux, de dessins et d'estampes, en petit nombre, mais d'un bon choix. Parmi les maîtres anglais, deux grands tableaux de J. Martin, le *Pandemonium* et *the Rivers of bliss* (de six pieds sur quatre), se sont vendus 94 liv. sterl. chacun. Cupidon et Psyché, de Benj. West, 94 liv. sterl.; deux paysages, de Rich Wilson (lacs d'Ita-

lie), 84 liv. sterl. chacun; un beau paysage de sir W. Calcott, 94 liv. sterl.; une esquisse, de sir David Wilkie, 59 liv. sterl.

	Liv. sterl.
CORRÉGE. — La Vierge, l'enfant Jésus et sainte Catherine.	189
AN. CARRACHE. — La mort du Christ.	136
CARL. MARATTI. — Sainte Famille.	97
RAP. MENGS — Son portrait peint par lui-même.	49
ANT. CANAL. — Vue de Dresde.	262
J. VERNET. — Un port de mer d'Italie.	65
JEAN MIEL. — Fête de village italienne.	97
EGBERT HEMSKERCK le jeune. — Un intérieur.	157
LAUTERBOURG. — Paysage avec figures.	112

Les gravures avant la lettre des maîtres modernes, les premières épreuves que les Anglais appellent *proof*, ont été portées à des prix élevés.

Les *Politiques de village*, de sir David Wilkie, *proof*, 13 liv. sterl.

Deux épreuves du *Jour des rentes*, du même maître, ont été vendues, l'une, 15 l. 4 s. 6 d.; l'autre, 16 l. 5 s. 6 d.

Un petit Amour, en marbre, par CANOVA, a été adjugé à 290 guinées.

ITALIE.

La vente de la galerie du cardinal Fesch a eu lieu à Rome sans grande publicité et comme sous le manteau. Six cent soixante et onze tableaux ont été vendus l'année dernière sans qu'aucune nouvelle et qu'aucun catalogue en soit parvenu à Paris. Sur ce nombre plus de cinq cents tableaux de l'école italienne n'ont pas été catalogués. La vente en a été médiocre. Cependant cette galerie, composée de trois mille trois cent vingt-six tableaux, renferme des productions remarquables : sans parler des maîtres secondaires elle contient un Christ au Jardin des Oliviers d'*Andrea Mantegna*, un Jugement dernier de *Fra Angelico da Fiesole* et un grand nombre de bonnes productions du quinzième siècle. Viennent ensuite un Crucifiement de *Raphaël* exécuté par Citta di Castello et cité par Vasari, des tableaux de *Leonardo da Vinci*, de *Pordenon*, de *Perino del Vaga*, des fresques de *Sebastien del Piombo* et de *Jules-Romain*, etc., etc. Les tableaux de l'école française sont au nombre de cent cinquante, il y en a deux du *Poussin*, la Danse des Saisons, gravée par Massard et le Repos de la Sainte Famille, gravée par Raph. Morghen ; une Marine de *Claude Lorrain*; Marthe et Marie, par *Lesueur* : deux *Watteau*, le Rendez-vous de Chasse et le Bal champêtre, gravés par Aubert; et sept productions de *Greuze*. Les écoles flamandes et

hollandaises y comptent des tableaux qui passent pour ce qu'il y a de mieux en Italie en ce genre; mais ceux-là, il faut les voir de près; nous nous abstiendrons d'en citer aucun.

On avait annoncé un grand catalogue raisonné et complet. Il n'a pas encore paru, et il faut nous contenter de ce grand et mince in-4° publié il y a trois ans ou sans ordre et sans nom de maître ; chaque tableau est désigné par le sujet qu'il représente orné de la désignation de ses hauteur et largeur. Le catalogue partiel publié l'année dernière, et dont la vente a eu lieu le 11 avril 1843 et jours suivants, était mieux raisonné et signé d'un nom qui inspire toute confiance dans ce genre d'opérations, celui de M. George, commissaire expert du Musée royal; mais sur six cent soixante et onze tableaux vendus, deux cent vingt-neuf seuls y avaient trouvé place. Le catalogue qui nous est parvenu cette année ne contient que la table alphabetique des peintres, tous de l'école flamande et hollandaise dont les productions *doivent* se vendre le 25 mars 1844, *mais le catalogue raisonné ne se trouve qu'à Rome*. Cette table indique les sujets des tableaux, qui sont au nombre de quatre cent vingt-trois, mais n'en donne même pas les dimensions; il est presque impossible de s'y reconnaître; imprimée à Paris, elle n'a été distribuée que trois semaines avant la vente. On voit que cette opération ne brille ni par le soin ni par les détails. Nous rendrons compte de la vente qui va avoir lieu. Des marchands de Paris et de Londres s'y sont rendus, et les prix auxquels les tableaux seront vendus indiqueront suffisamment leur mérite.

Mais une autre nouvelle, c'est celle de la vente de la galerie du palais Barbarigo à Venise que l'on vient de nous annoncer sans que nous puissions rien préciser ni sur l'époque où elle se fera, ni sur les productions qui seront mises en vente; nous ne pouvons que déplorer le peu de publicité que l'on donne à ces sortes de transactions qu'il serait si utile de connaître.

C'est dans le palais Barbarigo qu'est mort le Titien, c'est au milieu de cette famille qu'il a passé ses derniers jours. Là on trouve sa belle *Madeleine* ; une *Vénus* gâtée par l'echarpe que le scrupule d'un Barbarigo a voulu jeter sur son sein et qu'on a grattée depuis; un *saint Sébastien*, son dernier ouvrage, auquel il travaillait lorsque l'affreuse peste de 1576 l'enleva plein de vie à quatre-vingt-dix-neuf ans, et une foule d'esquisses précieuses de ce maître admirable. Le palais Barbarigo renferme aussi le groupe de *Dédale et Icare*, ouvrage de la première jeunesse de Canova. Nous ferons en sorte d'avoir de plus amples détails.

NEMO.

CLAUDE GELLÉE

(DIT LE LORRAIN).

L'amour du merveilleux est au fond de tous les esprits, et nous acceptons volontiers ce travail tout fait que nous apportent les traditions sans trop nous occuper des degrés de croyance qu'elles méritent. Les quelques notions qui nous sont restées sur la vie de Claude Lorrain en sont une preuve. Elles nous présentent généralement ce grand artiste, parvenu à l'âge de trente-six ans, comme l'aide grossier d'un peintre médiocre, doué d'un égal talent pour faire la cuisine et pour broyer les couleurs ;

Digitized by Google

puis tout à coup par je ne sais quelle révélation subite, astre né d'hier, nous le voyons parcourant une des plus belles carrières de l'histoire de l'art. Notre imagination satisfaite n'en a pas demandé davantage et l'on a crié au miracle, sans trop s'enquérir si ce merveilleux récit n'allait pas trébucher au plus simple examen.

Loin de nous la pensée de vouloir dépoétiser l'histoire, mais le génie porte en lui un charme bien plus puissant que tous ces éléments d'un intérêt vulgaire. Dans la vie d'un artiste, le merveilleux c'est l'histoire de ses ouvrages ; ce qui nous intéresse ce sont surtout les circonstances qui ont concouru ou présidé à leur création; ce sont les détails que nous voulons connaître, les détails qui manquent si souvent. Nous chercherons donc à diminuer un peu de ce merveilleux que les biographes de Claude Gellée, Dargenville, Vivant Denon, Voïart, de Nagler et quelques autres se sont plu à recueillir avec tant de soin. Nous puiserons nos renseignements dans Baldinucci, qui a écrit la vie de Claude sur des notes fournies par ses neveux ; dans Sandrart, qui l'avait connu à Rome, ou même tout simplement dans les dates de ses estampes et de ses tableaux qui suffisent seules pour ruiner toutes ces belles traditions. Nous en ferons le moins possible un idiot, un pâtissier ou un domestique, et l'on nous pardonnera cette licence. Le prince des paysagistes, le grand peintre de l'air, de la lumière et de la chaleur se passera fort bien de cette vulgaire illustration, il n'en sera nullement plus petit.

Claude Gellée, dit Claude le Lorrain, et que les Anglais appellent tout simplement *le Claude*, fils de Jean Gellée et d'Anne Padose, naquit, en 1600, au château de Chamagne, village situé sur les bords de la Moselle du côté des Vosges, dans le diocèse de Toul. On ignore la profession de son père. Claude fut le troisième des cinq enfants mâles qu'eut Jean Gellée ; le premier s'appelait Jean comme son père et comme son grand père, ce prénom était héréditaire chez les premiers nés de cette famille, il fut le premier maître de Claude. Le second s'appelait Dominique, les deux autres Denis et Michel.

L'enfant avait environ douze ans lorsqu'il perdit ses parents, l'héritage qu'il fut appelé à recueillir dut être léger. Son goût

pour le dessin, qui était déja grand, lui fit chercher un refuge auprès de son frère aîné, qui exerçait la profession de graveur sur bois à Fribourg en Brisgau. C'est sous sa direction qu'il commença à manier le crayon. Il y était depuis plus d'un an lorsque le hasard voulut qu'un de ses parents, marchand de dentelles, fût obligé d'aller à Rome ; le commerce alors était plus nomade que de nos jours. C'était une bonne fortune que ne devait pas laisser échapper le jeune artiste. Rome était encore le siége des arts, l'astre déclinant du seizième siècle y jetait ses derniers rayons. Les Carraches étaient à la fin de leur carrière, et leurs vaillants élèves Guido Reni, le Dominiquin, Guercino da Cento luttaient, combat souvent sanglant, contre les farouches artistes de Naples et les quelques peintres qui soutenaient encore l'éclat de l'école romaine. L'enthousiasme produit par les travaux des grands maîtres de la première moitié du seizième siècle entretenait une émulation extraordinaire parmi les grands seigneurs et les cardinaux, et en faisait autant de Mécènes, cherchant la popularité dans la protection des arts. Rome était donc le pôle où tournaient toutes les jeunes têtes, et une immense quantité de Français, d'Allemands, de Flamands et d'Espagnols y affluaient de toute part, lui demandant et la science et la gloire.

Claude partit donc avec son parent. Arrivé à Rome, il prit un logement non loin de la Rotonde et se mit à travailler de son mieux, épargnant l'argent qu'il avait apporté et vivant des faibles secours qu'on lui envoyait de son pays. Mais peu de temps après, la guerre qui éclata interrompit toute relation avec les pays situés au delà des Alpes, et Claude se vit non-seulement sans ressources, mais encore incapable de prévoir la fin d'un pareil état de choses. A cette époque, qui doit être celle de la guerre de trente ans qui commença en 1618, Claude Gellée touchait à ses dix-huit ans. Soit qu'il ne voulût point paraître renoncer à la vie libre et indépendante qu'il avait menée jusqu'alors aux yeux d'une foule d'artistes de son pays, tels que Jean Lecler, Jacques Callot, de Ruet, Thierry Bellangé, et quelques autres qui habitaient Rome à cette époque ; soit tout autre motif, il prit le partit d'abandonner cette ville et se rendit à Naples, où Geoffroy Walls, un

peintre de Cologne, qui excellait dans la perspective, était en grande réputation.

Claude entra chez Walls et y resta deux ans. Au bout de ce temps il revint à Rome ; il savait alors assez manier le pinceau et s'y connaissait suffisamment en architecture et en perspective pour entrer dans l'atelier d'Augustin Tassi, l'une des célébrités de cette époque. Augustin Tassi, né à Pérouse, vers 1565, était un élève de Paul Brill pour le paysage ; lié avec tout ce qu'il y avait d'illustre à cette époque, homme du monde, vêtu avec luxe et menant un train de vie magnifique, il couvrait les murs des palais et des villas de marines et de paysages ornés de fabriques antiques. Florence, Gênes et Livourne étaient remplies de ses œuvres, et il venait pour le moment d'être chargé, à Rome, de décorer l'une des grandes salles du palais des papes à Monte Cavallo. Il avait donc besoin d'élèves capables de le seconder. La bonne volonté de Claude le fit peut être admettre chez lui plutôt que son talent, toujours est-il qu'il y resta jusqu'au mois d'avril 1625. A cette époque, Claude Lorrain partit pour visiter Lorette et Venise, de là il traversa le Tyrol, la Bavière et la Souabe, et revint à son pays natal. On cite, comme témoignage de son passage en Bavière, deux paysages peints par lui à cette époque et représentant des vues des environs de Munich. Après avoir réglé quelques affaires de famille et réalisé tout ce qu'il possédait, il se rendit à Nancy. Un de ses parents, qui y demeurait, l'accueillit avec joie et lui fit faire la connaissance de Claude de Ruet. Claude Gellée ne devait pas être inconnu à de Ruet, qui avait étudié à Rome sous Tempeste, avec tous les jeunes artistes lorrains que nous avons nommés plus haut, et dont les liaisons avec Claude ne nous paraissent pas bien établies. De Ruet était devenu le peintre favori du duc Henri, qui l'avait anobli en 1621, et nommé directeur des fêtes. Il peignait alors les voûtes et les chapelles de l'église des Carmes, ou il employait un grand nombre d'artistes italiens. Il retint Claude auprès de lui par la promesse de lui faire peindre la figure. Pendant plus d'une année qu'il resta à Nancy, Claude peignit toute l'architecture et toutes les perspectives de cette église, et peut-être s'y serait-il fixé sans un événement indifférent en apparence, qui

vint augmenter la répugnance qu'il avait à travailler sur un échafaud, et détermina son retour en Italie.

Un ouvrier doreur, qu'il employait auprès de lui dans quelques parties de ses travaux, fit un faux pas et tomba de l'échafaud; il eût été précipité en bas si le hasard n'avait mis à sa portée une traverse qu'il saisit dans sa chute et à laquelle il se cramponna un instant. Claude vola à son secours et fut assez heureux pour le sauver au moment où il allait entraîner avec lui le faible appui auquel il était suspendu. Le péril que cet homme avait couru, celui où lui-même avait été exposé en le secourant, frappèrent vivement l'esprit de Claude, qui quitta l'échafaud, jurant de n'y remonter jamais. Il faillit cependant à cette promesse lorsqu'il fut chargé de peindre la fresque d'une des salles du palais du cardinal Crescenzio, près de la Minerve, et de quelques travaux de ce genre au palais Ludovisi, sur la place des Saints-Apôtres. Aussi bien cette vie de Nancy, occupée à ces travaux d'architecture et de perspective au milieu d'une atmosphère d'artistes inférieurs, n'était pas faite pour lui plaire. Il lui fallait pour poursuivre ses savantes études, Rome, sa campagne, ses nobles ruines, peut-être aussi ses souvenirs et cet isolement complet au milieu d'une activité supérieure que l'on ne trouve que dans les grandes capitales.

Claude résolut donc de retourner à Rome. Il se rendit à Lyon et de là à Marseille, où il rencontra un peintre français, Charles Erard, de Nantes, accompagné de son père et de son frère qui se joignirent à lui. Après une traversée, qui ne fut pas sans périls, ils arrivèrent à Rome précisément le jour de la fête de Saint-Luc de l'année 1627 ; c'était alors une solennité.

Claude Gellée rentrait inconnu dans cette Rome, véritable patrie de son génie où l'avait toujours attiré un secret penchant et dont il ne devait plus sortir ; il y rentrait inconnu, mais le cœur plein d'espérance et de courage ; sa pensée ardente put mesurer sans effroi la distance qui le séparait du but qu'il voulait atteindre, et, par cette tiède soirée d'octobre, au bruit des banquets joyeux, où les maîtres s'asseyaient pour fêter l'art ; l'âme vivement émue par l'aspect grandiose et calme de la ville éternelle et par les souvenirs puissants qu'elle éveille,

l'artiste put rêver le plus noble avenir. Claude savait son métier, c'est-à-dire, il savait les rudiments de son art ; mais quelle distance le séparait encore des rêves splendides de son imagination! il lui restait tout à faire ; il lui restait à soumettre la matière rebelle qui, dans la main du maître obéissante et captive, est un instrument toujours prêt à donner un corps à ses moindres pensées, sans qu'il doive s'en remettre en rien aux bonheurs et aux hasards du travail. Cette distance, qui sépare l'idée de l'exécution, est plus difficile à franchir qu'on ne le pense communément. C'est là seulement que commence la lutte véritable, mais aussi c'est là qu'est la gloire. Nous croyons peu au génie natif, quelles que soient la richesse de certaines organisations ou ces dispositions dont il faut bien se garder d'exagérer l'importance chez les jeunes artistes. Rien qui ne demeure incomplet sans l'étude. Seulement pour quelques-uns, cette gestation du talent est moins pénible. Claude, plus qu'aucun autre, dut en éprouver les difficultés.

Ce serait une histoire admirable que celle de cette lutte qui passe inaperçue aux regards indifférents du public et que l'artiste lui-même dérobe à tous les yeux. Annibal Carrache, dans une lettre écrite à Louis Carrache, son oncle, a trahi une partie des pensées secrètes qui l'agitaient, alors que, bien jeune encore et jetant un regard sur les maîtres qui l'avaient précédé, son âme se sentait troublée à l'aspect des grandes images de Corrége et de Titien ; mais il n'a rien dit de ce drame solitaire, où l'artiste, vaincu par la difficulté, vingt fois se relève à l'aspect de la muse qu'il a rêvée si belle et qui lui laisse entrevoir les pâles clartés de ses nuits de désespoir. C'est Mazeppa touchant vingt fois à la mort dans l'horrible nuit de son supplice, tombé captif et se relevant roi. Combien succombent à ce combat qui a emporté Robert, et combien se retirent avant la fin? Du reste, le génie semble vivre de contrainte, et c'est une question de savoir si, lorsque nous admirons l'œuvre, nous devons plaindre les douleurs de l'enfantement Ce qu'il y a de certain, c'est que l'artiste, lui, ne les regrette pas.

Les travaux de Claude pendant cette période de sa vie ne sont pas très-connus ; nous savons seulement que son ardeur à l'étude

était infatigable. Debout avant le jour, le lever du soleil le trouvait toujours dans quelque site pittoresque, souvent fort éloigné de Rome. Tivoli était le but favori de ses excursions. C'est là que Sandrart, un peintre allemand qui a écrit la vie des artistes de son temps le rencontra pour la première fois ; ils y faisaient tout deux des études d'après nature. Claude, dit-il, fut enchanté de ma manière de travailler, et il se l'appropria en partie; son caractère doux et patient le portait cependant de préférence à peindre les horizons d'une grande étendue, à poursuivre la dégradation des plans qui donne une idée juste des distances, et à fixer sur la toile les plus délicates modifications de la lumière du jour, le matin, à midi et le soir; tandis que plus hardi, je choisissais de préférence les rochers de formes singulières, les troncs d'arbres entraînés par la cascade ou lui opposant des obstacles, les ruines et les monuments pittoresques. Sandrart n'est pas éloigné de se croire un bien plus grand génie que Claude Gellée. Qui sait cependant aujourd'hui qu'il a peint des paysages?

La date la plus ancienne que l'on remarque sur les estampes à l'eau-forte qu'il nous a laissées, est celle de 1630. *Le Bouvier* et le *Campo Vacino* portent la date de 1636, ce sont les deux plus belles; il était alors a l'apogée de son génie. Claude n'était donc pas à trente-six ans domestique d'Augustin Tassi, comme on s'est tant plu à le répéter, et ce n'est pas tout d'un coup qu'il apparaît sur la scène, calculant les jeux de la lumière, mesurant la perspective aérienne par des lignes idéales et lumineuses, et établissant dans le vague les graves et solides vérités de la géométrie. La science et l'étude dominent dans le caractère de son génie, et il ne parvint à ces résultats admirables que par cette suites d'études incessantes dont nous avons essayé d'indiquer la trace. De même que celui qui gravit une montagne n'est visible pour tous que lorsqu'il en a atteint le sommet ; de même les progrès d'un artiste échappent à ceux qui ne sont pas dans le secret de ses travaux. Si quelques-uns ont pu le suivre des yeux, tous ne pouvaient le faire également, et ceux qui par la suite veulent s'en rendre compte par l'examen de ses travaux antérieurs s'étonnent d'y retrouver tous les germes de son génie.

C'est entre ces deux dates, de 1627 et 1636, qu'il faut placer l'exécution de deux paysages, que Claude fit pour le cardinal Bentivoglio et qui eurent un si grand succès, non-seulement auprès de ce cardinal, mais auprès du pape Urbain VIII, qu'ils le placèrent immédiatement à la tête des peintres de ce genre.

Maître de son art, la carrière de Claude Gellée, quelque longue qu'elle soit, est désormais tracée ; sa vie laborieuse ne sera plus qu'une suite de travaux glorieux recherchés par les papes, les rois, les princes et les cardinaux seuls, assez riches pour les payer le haut prix auquel l'artiste les estimera. Après avoir vu les paysages faits pour le cardinal Bentivoglio, le pape voulut voir l'artiste et lui en commanda quatre pour lui. On peut penser avec quelle ardeur Claude se mit à l'ouvrage, et quel soin il apporta à leur exécution. Il fit d'abord un paysage maritime couvert de vaisseaux et de fabriques antiques; ensuite, suivant le désir du pape, il peignit une vue du port de la Marinella. Les deux autres furent une de ces danses sous la feuillée qu'il se plut à reproduire si souvent dans ses estampes et dans ses tableaux, et un sujet pastoral. Sa renommée s'étendit bientôt dans toute l'Europe, et les commandes lui arrivèrent de toute part.

Le roi d'Espagne lui demanda huit tableaux, quatre avec des sujets tirés de l'Ancien Testament, et quatre avec des sujets du Nouveau Testament. Il fit deux tableaux pour le cardinal Médicis, une marine et une vue de la villa Médicis où es aujourd'hui l'école française à Rome : sept pour le cardinal Giori ; un pour le duc de Bracciano, deux pour le duc de Lenoncourt, cinq pour le cardinal Mellino; cinq autres pour le prince Pamfilio ; un pour le duc de Bouillon, *la reine de Sabat*, qui est maintenant en Angleterre, après avoir appartenu à M. Erard et à Angerstein ; et trois pour le cardinal Rospigliosi, qui fut pape sous le nom de Clément IX. Il en fit ensuite deux pour le pape Alexandre VII, qui faisait le plus grand cas de lui; l'un représentait l'enlèvement d'Europe, il s'est vendu à Londres, en 1829, 2,000 livres sterling (50,000 fr.), et l'autre, une bataille sur un pont. La famille Ghigi en eut encore plusieurs autres. Le connétable Colonna lui en commanda huit : l'un d'eux

d'une grande beauté, représentait Psyché sur les bords de la mer, et un autre, la nymphe Égérie, composition capitale qui est maintenant au Musée de Naples. M. de Bourlemont en eut cinq; un noble Florentin Paolo Falconieri, quatre; le cardinal Spada deux; enfin, Claude peignit une vue de la villa Madame dans les environs de Rome, qui devait être son chef-d'œuvre, puisqu'il ne voulut s'en dessaisir à aucun prix. Le pape Clément IX lui en offrit autant de doublons d'or qu'il en faudrait pour couvrir la toile sans pouvoir l'arracher de ses mains. Claude, devenu vieux, tourmenté par la goutte, n'était plus fort ingambe, et, chez lui, il retrouvait dans ce tableau l'inspiration que, plus jeune, il eût été chercher bien loin. Enfin, outre les palais romains qui étaient ornés de ses peintures, il en avait envoyé trente-trois à Paris, cinq à Naples, trois à Venise, deux à Anvers et autant à Amsterdam, deux à Montpellier; l'une de ces dernières était regardé par Claude comme une de ses plus belles productions, non tant pour le paysage que pour la beauté des fabriques antiques dont elle était ornée : elle représentait *Esther suppliant Assuérus*.

C'est Baldinucci qui nous fournit cette énumération intéressante sous plus d'un rapport, mais qui est loin d'être complète, puisque les dessins, au nombre de deux cents, contenus dans le *Libro di verita*, indiquent autant de tableaux sortis de la main de Claude, et qu'il est loin de les contenir tous. Ce recueil d'esquisses fut commencé à l'époque où Claude exécutait les tableaux du roi d'Espagne. La contrefaçon, qui était une des plaies de cette époque, s'attaqua aux productions de Claude avec d'autant plus d'ardeur que ses tableaux étaient recherchés et payés un prix fort élevé. Il arriva même que des faussaires adroits s'introduisirent chez lui et le devancèrent dans l'exécution d'un tableau, qu'ils mirent en vente alors que l'original était encore à l'état d'ébauche dans son atelier. C'était un des tableaux qu'il était chargé de faire pour le roi d'Espagne, et cet abus de confiance le contrariait vivement. Pour confondre les faussaires, il changea la composition de sa toile; et ne sachant à qui attribuer ces larcins parmi ceux qui fréquentaient son atelier, il le ferma à tout le monde.

Des imitateurs nombreux cherchèrent à s'approprier sa manière, et vendirent comme étant de sa main les pâles productions de leurs pinceaux. Chaque jour on apportait chez lui des pastiches ou des copies pour se fixer sur leur authenticité et il résolut de former un recueil dans lequel dorénavant il esquisserait à la plume toutes les peintures qui sortiraient de son atelier, rappelant au dos du dessin la personne pour qui le tableau avait été exécuté, la date et parfois aussi le prix qu'il avait été payé. Il donna lui-même à ce livre le nom de : *Libro d'invenzioni, overo libro di vertia* (livre d'invention ou livre de vérité). Ce recueil devait lui servir à éviter les répétitions dans ses nombreux ouvrages et il y renvoyait ceux qui venaient l'interroger sur l'authenticité des tableaux qu'ils possédaient. C'est ce précieux monument qui est maintenant en Angleterre, chez le duc de Devonshire ; il contient deux cents dessins ; sur le dos du premier on trouve collé un petit billet portant ces mots tracés de la main de Claude dont nous conservons soigneusement l'orthographe.

Audi. 10. dagosto, 1677.
Ce présent livre apartien a moy que je faict durant
ma vie Claudio Gillee, dit le Lorains,
à Roma, le 25 aos. 1680.

Cette inscription bien simple est touchante, cependant le grand artiste octogénaire signait de nouveau, près de quitter le monde, ce livre de vérité, livre d'honneur et de génie dont il pouvait être fier à bon droit, et son âme aussi belle que son génie n'avait pas une page à en retrancher. Claude ne devait quitter la plume qu'avec la vie ; la reine d'Angleterre possède dans sa collection un dessin avec la date de 1682 (1), qui nous conduit presque au jour de sa mort, arrivée le 21 novembre 1682. Il avait quatre-vingt-deux ans. Son corps fut enterré à l'église de la Trinité du Mont, dans la chapelle de l'Annonciation. Deux de

(1) Ce dessin, qui représente une scène tirée du VIII[e] livre de l'*Enéide*, a été gravé par Poundt.

ses neveux, qui furent ses héritiers, y avaient placé une table de marbre blanc, qui a disparu depuis, avec cette inscription :

D. O. M.
Claudio Gellée Lotharingo
Ex loco de Camagne orto
Pictori eximio
Qui ipsos Orientis et Occidentis
Solis radios in campestribus
Mirifice pingendis effinxit
Hic in Urbe ubi artem caluit.
Summam laudem inter magnates
Consecutus est
Obiit IX. *Kalend. Decembris* 1682
Œtatis suæ ann. LXXXII.
Joan. et Josephus Gellée
Patruo Charissimo Monumentum hoc
Sibi Posterisque suis poni curarunt.

Le génie de Claude Gellé nous répond suffisamment de son cœur : tout est calme, tout est chaste, tout est noble dans ses compositions ; dans sa vie tout avait cette même simplicité et même candeur. Dès le début de sa carrière, victime de l'infidélité de ses amis, et aussi pour éviter les importuns, il prit le parti de fermer son atelier à tout le monde ; mais il ne pouvait toujours en refuser l'entrée aux princes et aux ambassadeurs qui achetaient des tableaux. Son génie lui avait fait de nombreux amis parmi les cardinaux les plus illustres, entre autres le cardinal Bentivoglio ; Urbain VIII voulut le voir. Pendant son court pontificat, Innocent X lui commanda des tableaux ; Alexandre VIII avait pour lui une estime toute particulière. Cependant, au milieu de cette fortune inespérée, on ne le vit jamais se départir de ses habitudes simples et bienveillantes.

A l'époque ou il commença à travailler pour Urbain VIII, il avait pris chez lui pour préparer ses couleurs et nettoyer ses pinceaux un pauvre jeune homme à moitié estropié, appelé Giovanni Domenico Romano. Par la suite il lui apprit à peindre et lui fit enseigner la musique et divers instruments. Il eût pu devenir un bon peintre, mais le bruit se répandit bientôt à Rome que Claude lui faisait faire ses tableaux. Ce jeune homme en devint si vain, qu'il quitta la maison du maître qui l'avait accueilli et élevé comme s'il eût été son enfant, et lui intenta un procès pour le contraindre à lui payer des gages pendant tout le temps qu'il avait passé chez lui. Claude le fit venir, et l'ayant conduit à la banque du Saint-Esprit, où était placé son argent, il lui fit compter aussitôt toute la somme qu'il demandait. Cette ingratitude ne devait pas porter bonheur à Giovanni, qui mourut quelque temps après. Depuis cette époque, bien qu'il ne refusât jamais ses conseils à ceux qui les lui demandaient, il ne voulut plus admettre aucun élève chez lui.

La maison de Claude Gellée était située place d'Espagne, près de celle du Poussin. Plus tard ils eurent pour voisin Salvator Rosa, autre *lion des arts* de cette époque. Il avait fait venir à Rome, pour la diriger, quelques-uns de ses parents, la famille de son frère aîné peut-être, et, entièrement livré à la pratique de son art, c'est à peine s'il s'occupait de l'achat de ses toiles et de ses pinceaux. Il ne connaissait point d'autres récréations; aussi ce qu'il a produit comme tableaux et comme dessins est énorme. Si nous nous en référons au *Libro di Verita*, il fit dix-sept tableaux dans le cours d'une seule année, celle de 1644.

Rien de plus légitime que l'enthousiasme que ses peintures firent éclore. Nous avons dit que, de son temps, les pontifes et les princes avaient seuls le droit d'aspirer aux productions brillantes de son génie créateur. Les prix élevés de ses tableaux bornaient ses acheteurs aux seuls possesseurs de fortunes énormes ; trois papes et deux rois cherchèrent à en avoir le monopole exclusif. De nos jours, de simples paysages de lui se sont vendus jusqu'à 10,000 guinées (250,000 fr.). Modèles parfaits dont la plume se refuse à donner une idée, ses paysages, que rien ne saurait surpasser, seront toujours les plus précieux ornements des musées et des

cabinets. « Les éléments, » dit Vivant Denon, si bien digne de l'apprécier, « semblaient être sur sa palette et son pinceau « en disposer; *c'est le soleil qui poudroye et l'herbe qui verdoye;* « c'est la féerie qui conçoit, c'est la magie qui peint, et le tableau « est cependant si vrai, qu'il est presque naïf. » Rien n'égale la transparence, la fraîcheur de ses ombres, et la manière dont il a su rendre les effets variés de la lumière du soleil. Il semble avoir réussi à donner une forme aux corps intangibles; chez lui l'air n'est pas le vide, et l'on sent dans l'atmosphère de ses tableaux miroiter je ne sais quel fluide léger aux prises avec la lumière. Créateur d'une aristocratie végétale, il ennoblissait la nature en la copiant, et dans ses admirables peintures il imprimait à des aspects matériels cette beauté idéale que Raphaël sut donner à la nature humaine.

Ses dessins ne sont pas d'une magie moins surprenante que ses tableaux; ils percent les murs sur lesquels on les attache. Très-légèrement traités d'ordinaire avec quelques traits de plume, le maître sait y créer l'air, la lumière et l'espace.

Nous essayerons de donner tout à l'heure une monographie complète des estampes gravées à l'eau-forte par Claude Gellée. Ces productions, dans lesquelles on trouve toutes les qualités de ses autres ouvrages, sont pour ainsi dire les seules accessibles de nos jours. Un peu négligées par les collecteurs du siècle dernier, qui les trouvaient d'un travail grossier, elles sont vivement recherchées aujourd'hui, et les amateurs les payent fort cher.

Dans ses dessins et dans ses estampes, Claude Lorrain a mis un grand nombre de personnages d'une touche naïve et spirituelle qui démentent suffisamment cette opinion qu'il était obligé de recourir à des mains étrangères pour orner ses paysages. Si dans les figures de la plupart de ses grandes compositions on reconnaît la touche de Jacques Courtois, de Jean Miel, de Philippe Lauri, de François Allegrini, da Gubbio et même de Nicolas Poussin, il faut y voir plutôt un usage de cette époque qu'une preuve d'impuissance. Quelques peintres, entre autres Philippe Lauri, ne faisaient autre chose que d'orner de figures les tableaux des paysagistes. Souvent aussi ces

figures, d'une main étrangère, ne sont qu'une marque de l'amitié qui unissait deux artistes.

On ne peut guère compter, comme élève de Claude, que Dominique Romain, qui mourut peu de temps après être sorti de chez lui. Mais son influence sur cette foule d'artistes de talent, qui firent appeler cette époque l'*âge d'or des paysagistes* (*Il secolo d'oro dei paesanti*) est énorme, et il peut à bon droit être considéré comme le créateur du genre et leur maître à tous.

Titien, Annibal Carrache, Rubens et les grands maîtres qui avaient introduit le paysage comme accessoire dans leurs compositions, y apportèrent toutes les qualités qui étaient inhérentes à leur génie. Adam Elzheimer, avec ses brusques oppositions d'ombres et de lumières ; Paul Bril, qui est fort sec ; Augustin Tassi, Viola, qu'il ne faut pas oublier, quoi qu'il soit mort bien jeune, avaient peint l'anatomie du paysage, pour ainsi dire ; l'âme était encore absente ; Nicolas Poussin arriva au sentiment et à la grandeur par des lignes savantes et admirables ; encore ne peignit-il le paysage que sous l'influence de l'impulsion que Claude venait de donner à cet art. Il était réservé à Claude Lorrain d'entrer de plain-pied dans le cœur du sujet de s'emparer de la lumière du jour et de la fixer sur la toile, d'une manière distincte, soit que les teintes lumineuses de l'aurore blanchissent l'horizon, soit que les vapeurs du soir viennent l'envelopper de leurs voiles, ou que le soleil au milieu de sa course inonde la terre de l'éclat de ses feux.

Pour lui l'horizon n'eut plus de bornes, et après avoir peint d'une façon admirable la transparence et la fraîcheur de l'ombre, on le vit, nouveau Prométhée, dérobant le feu du ciel, fixer sur sur sa toile des soleils dont l'éclat rivalisait avec leur modèle.

C'est donc Claude Gellée qui, le premier, ouvrit cette voie nouvelle où se précipitèrent à sa suite cette pléiade d'artistes célèbres de tous les pays ; Gaspard Dughet, Salvator Rosa, Andrea Lucatelli, Francesco Grimaldi, Berghem, Jean et André Both, Ruisdaël, Huismans de Malines, Albert Cuyp, Hobbema, Mauperché, Francisque Millet, et une foule d'autres qu'il serait

trop long de nommer. C'est à son influence que, deux siècles plus tard, on devra les productions remarquables de l'école anglaise ; et, génie privilégié, il lui a été donné de poser les bornes d'un art dont il venait le premier de développer toutes les ressources, et dans lequel il n'a pas été surpassé.

En 1836, M. Thiers, ministre de l'intérieur, donna l'ordre d'élever dans l'église Saint-Louis des Français un tombeau où seraient déposées les cendres du célèbre paysagiste ; l'exécution en fut confiée à M. Lemoyne, professeur de l'académie de Saint-Luc. Au mois de juillet de l'année 1840, les cendres de Claude Gellée furent transférées de la Trinité du Mont à Saint-Louis des Français, et l'inauguration du monument eut lieu en présence de M. le comte de Rayneval, chargé d'affaires, et d'un grand nombre de Français qui se trouvaient à Rome à cette époque. On lit sur le socle :

LA NATION FRANÇAISE N'OUBLIE PAS SES ENFANTS CÉLÈBRES
MÊME LORSQU'ILS SONT MORTS A L'ÉTRANGER.

EUG. PIOT.

CATALOGUE RAISONNÉ

DES

ESTAMPES GRAVÉES A L'EAU-FORTE

Par Claude Gellée.

Les anciens catalogues ne donnent aucun renseignement précis sur le nombre des estampes gravées par Claude Gellée. Tout d'abord celui de la collection de Michel de Marolles, publié en 1666, en compte 46, sans les décrire. Plus tard, d'Argenville et Basan n'en indiquent que 28. La riche collection de M. Paignon Dijonval n'en possédait que 17, et Regnault de Lalande, dans le catalogue des estampes du comte Rigal, publié en 1816, n'en a décrit que 26. Le Cabinet des Estampes de la Bibliothèque royale, qui possède maintenant les 42 estampes décrites par M. Robert Dumenil, n'en avait encore que 33 en 1823. A ce nombre de 42 nous en ajouterons une qui vient d'être signalée en Angleterre, et qui compléterait le nombre de 28 paysages et marines annoncées par d'Argenville, et ensuite par Basan dont le témoignage est beaucoup plus positif. (Ces auteurs ne parlent ni des griffonnements, ni des feux d'artifice.) Nul doute que l'attention éveillée sur ce point n'en fasse découvrir encore quelques autres par la suite.

Le catalogue de l'œuvre de Claude Gellée, dressé, il y a dix ans, par M. Robert Dumenil, a servi de base à ce nouveau travail, bien que la négligence que cet amateur apporte dans la rédaction des catalogues qu'il publie et son peu de connaissance des procédés de l'art l'aient fait tomber parfois dans de graves erreurs ; nous en avons considérablement modifié l'expression. Un grand nombre d'états nouveaux ont été constatés, d'autres tout à fait illusoires ont été retranchés ; une planche, qui, modifiée par l'artiste, a servi à l'impression de deux estampes différentes, a été signalée pour la première fois. Nous eussions aussi volontiers changé la disposition vicieuse de ce catalogue, si dans ces sortes de travaux la

première classification, quelque mauvaise qu'elle soit, ne prenait une sorte de notoriété qui ne se rompt pas sans inconvénient.

Le soin qu'apportait Claude Gellée dans l'exécution de ses eaux-fortes, les retouches fréquentes qu'elles ont subies entre ses mains, et les divers possesseurs, à qui les cuivres sont échus par la suite, ont été la source d'un grand nombre d'*états*, que les prix élevés qu'atteignent aujourd'hui les moindres productions du grand artiste nous ont engagé à consigner avec le plus de détails possible. Nous rapportons donc toutes les différences observées jusqu'à présent. Ajoutons cependant qu'à part l'attrait toujours puissant d'un état antérieur avec remarques bien constatées, beaucoup de ces premières différences n'ajoutent pas à la valeur de l'estampe comme œuvre d'art, puisqu'elles ne sont pour la plupart que des modifications faites par l'artiste pour arriver à l'effet qu'il voulait obtenir. Les états postérieurs, dont beaucoup ne conservent plus une grande valeur, nous paraissent devoir s'être reproduits uniformément. Il a dû être fait des éditions simultanées de toutes les planches qui se sont probablement toujours trouvées réunies chez les mêmes éditeurs.

Ainsi les n^os 1 et 2 de ce catalogue, et quelques pièces de la collection de douze qui suit, ont été signalées avec une pagination dans la marge du bas, qui doit se trouver certainement à toutes les estampes de la même suite, bien que jusqu'à présent elles n'aient pas toutes été observées. Plus tard le tirage effaça peu à peu cette indication légèrement tracée sans que cela seul puisse constituer un état.

En général, l'examen du papier est d'un grand secours pour apprécier l'antériorité des épreuves. Les anciennes sont toujours sur papier italien vergé et collé très-sonore.

Les planches de toutes les estampes décrites jusqu'au n° 27 inclusivement existaient à Paris au dix-huitième siècle, je crois, chez un graveur marchand d'estampes, nommé Jeanninet, qui demeurait place Maubert. Elles sont passées en Angleterre depuis. Les épreuves modernes s'en trouvent réunies dans des recueils renfermant un grand nombre d'autres épreuves de planches anciennes.

Pour indiquer les dimensions des pièces que nous allons décrire, nous nous sommes servi du millimètre comme unité de longueur. Mais il faut observer que les épreuves anciennes des estampes de Claude étant toutes tirées sur un papier assez fort, il serait fort possible que la dimension de l'épreuve que l'on aurait sous les yeux présentât quelques légères différences avec celles que nous donnons en raison, soit de mouillure, de collage ou de toute autre opération qu'elle aurait subie

capable d'agir sur le papier, l'unité dont nous nous servons étant fort peu de chose. Les détails dans lesquels nous entrons d'ailleurs suffisent pour les faire reconnaître parfaitement. Nos mesures sont toutes prises sur les épreuves de l'œuvre de Claude Gellée du cabinet des estampes de la Bibliothèque royale, elles indiquent la dimension des travaux prise du trait carré qui les entoure ; lorsque l'estampe n'en a pas, nous indiquons que c'est la mesure de *la planche* que nous donnons.

ESTAMPES EN LARGEUR.

1. LA FUITE EN ÉGYPTE. Paysage couvert de rochers. La Vierge qui tient l'enfant Jésus dans ses bras est montée sur un âne que deux anges conduisent ; ils se dirigent vers la droite. Saint Joseph portant un paquet suit derrière. En bas, à droite, on lit :

CLAV

Larg. 0^m,168. Haut. 0^m,101.

I. *Etat.* Celui que nous venons de décrire.

II. — Le trait carré complétement, mais durement tracé. On lit dans la marge du bas à droite : nº 44, p. 13.

III. — Les chiffres de la marge effacés en partie.

C'est par erreur que M. Robert Dumesnil a signalé un état avec le mot *Clavdio* ; il a été reconnu que l'abréviation *Clav* avait été complétée à la plume dans l'estampe dont il s'est servi.

2. L'APPARITION. Au bord d'une petite rivière qui traverse un bois touffu, un religieux agenouillé tourne la tête à l'apparition d'un ange qui descend vers lui. A gauche, la rivière, et une ville à l'horizon. On distingue sur le premier plan, dans le coin à droite, les lettres CL. G. fort mal exprimées.

Larg. 0^m,170. Haut. 0^m,103.

I. *Etat.* Les angles *de la planche* (1) sont aigus.

II. — Les angles sont légèrement arrondis, quelques parties du trait carré reprises, on lit dans la marge du bas nº 43, p. 2.

III. — L'angle du haut à droite tronqué jusqu'au trait carré ; au milieu de la marge en bas on lit toujours, nº 43, p. 2.

3. LE PASSAGE DU GUÉ. Un berger les jambes nues, et se dirigeant vers

(1) La vivacité de l'angle d'une planche est toujours une marque de son antériorité, l'imprimeur ayant d'ordinaire l'habitude de l'abattre avec la lime pour opérer plus facilement.

la gauche, entre dans un ruisseau qu'il fait traverser à son troupeau. Une femme relevant ses vêtements s'apprête à le suivre ; une autre femme, assise à droite, se déchausse pour en faire autant. Planche gravée d'une pointe grossière, mais pittoresque. Vers les pieds de la femme assise, on distingue cette inscription :

Larg. 0m,171. Haut. 0m,104.

I. *Etat.* Les angles de la planche sont aigus.

II. — Les angles sont encore aigus. On lit au milieu de la marge du bas nº 45, p. 1.

III. — L'angle du bas à droite est tronqué ; on lit encore : nº 45, p. 1.

4. LE TROUPEAU A L'ABREUVOIR. A gauche, un pâtre appuyé sur son bâton fait boire un troupeau de bœufs ; l'eau occupe tout le devant de l'estampe. Sur le terrain qui s'élève derrière le troupeau, un gros arbre, et au fond, à droite, des montagnes. Cette composition est entourée d'un double trait carré, dans l'intérieur duquel on lit en bas, à gauche :

Larg. 0m,172. Haut. 0m,105.

I. *Etat.* Les angles de la planche sont aigus, les marges très-chargées d'essais de pointe et de tâches d'eau-forte.

II. — Les angles arrondis, et les marges nettoyées.

5. LA TEMPÊTE. La gauche de l'estampe représente une côte escarpée et couverte d'arbres touffus, contre laquelle plusieurs bâtiments viennent se briser. Trois matelots montés dans un canot s'efforcent d'aborder, tandis qu'un quatrième à terre amarre un canot sur le rivage. Débris et tonneaux sur le premier plan ; à gauche, on distingue cette inscription :

Larg. 0m,172. Haut. 0,m125.

I. *Etat.* Celui décrit avant le numéro dans la marge de gauche.

II. — L'inscription précédente remplacée par celle-ci :

également avant le nº 1.

III. — Encore avant le nº 1. L'homme amarrant le canot est effacé.

IV. — Dans la marge de gauche du bas le nº 1, et au milieu de celle du bas *Cl. Inv.* Les angles aigus.

V. — Les angles arrondis. On lit de plus à droite dans la marge du bas : nº 44, p. 11.

6. La danse au bord de l'eau. Un berger et une bergère dansent en se tenant la main au bord d'une sorte de lac qui occupe tout le second plan de l'estampe. A gauche, sous de grands arbres, quatre spectateurs et un joueur de cornemuse ; à droite, des boucs qui se battent, un cavalier qui fait boire sa monture, un moulin à eau et une tour ronde. Au milieu de la marge de gauche on distingue les initiales du maître :

Larg. 0m,193. Haut. 0m,125.

I. *Etat.* Celui que nous venons de décrire.

II. — On lit dans la marge du bas à droite :

III. — Avec le nº 2 dans le bas de la marge de gauche.

7. Le naufrage. Au milieu de l'estampe, un vaisseau poussé par le vent vient se briser contre un rocher, surmonté d'une tour ruinée qui se trouve un peu plus à droite. Au fond, à gauche, deux autres vaisseaux luttent contre la tempête. Sur le premier plan, deux hommes essayent de sauver une barque chargée. Près du trait du bas, on lit non sans peine : *Cl. inu.*

Larg. 0m,178 Haut. 0m124.

I. *Etat.* Avant le nº 3 dans la marge de gauche.

II. — Avec le nº 3 et les angles aigus.

III. — Avec le nº 3 les angles arrondis.

IV. — On lit dans la marge du bas, nº 44, p. 10.

8. Le bouvier. A droite, un pâtre assis sur un tronc d'arbre sonne du cornet. Un troupeau de bœufs paissant traverse un ruisseau qui serpente dans la campagne. A gauche, une habitation et les ruines d'un temple cachées dans les arbres. Dans la marge du bas, à droite, on lit cette inscription dont la fin est douteuse : *Claudius in. et f. Romæ. 1636. 436 ve esien.*

Larg. 0m,193 Haut. 0m,124.

I. *Etat.* Avant le nº 4 dans la marge de gauche.

II. — Avec le nº 4.

III. — Un petit oiseau que l'on distinguait à côté de la touffe inférieure;

vers le milieu de l'estampe à droite du bois se trouve couvert par quelques traits de pointe sèche qui figurent un nuage.

9. LE DESSINATEUR. A gauche de l'estampe, vers l'embouchure d'une petite rivière, un cavalier, l'épée au côté, est assis dessinant près d'un pont, deux hommes sont avec lui. Au milieu, une femme montée sur un âne, et deux autres personnages se dirigent vers la gauche; un bouquet d'arbres sur le second plan. A droite, une barque les voiles pliées; au fond, la mer couverte de vaisseaux. A gauche, des fortifications qui laissent apercevoir l'extrémité des mâts des vaisseaux qui sont dans le port.

Larg. 0m,175. Haut. 0m,124.

I. *Etat*. Avant le n° 5 dans la marge de gauche.
II. — Avec le n° 5, mais avec les angles aigus.
III. — Avec le n° 5, les angles arrondis.

10. LA DANSE SOUS LES ARBRES. Au milieu de l'estampe, un pâtre et deux villageoises dansent sous un bouquet d'arbres au son de la cornemuse; l'une des femmes s'accompagne avec un tambour de basque. A droite, sur un tronc d'arbre couché à terre, sont assis le musicien et deux spectateurs; à côté, deux autres personnages regardent debout. Sur la droite se trouve un autre bouquet de bois que coupe le bord de la planche et deux vaches dans le lointain. Effet de soleil couchant.

Larg. 0m,192. Haut. 0m, 132.

I. *Etat*. Avant le n° 6 dans la marge.
II. — Avec le n° 6.
III. — Les angles arrondis, les montagnes du fond ont disparu.
IV. — Le ciel clair dans les trois premiers états est dans celui-ci couvert de beaucoup de travaux; un seul oiseau au lieu de trois vole dans les airs; les vaches ont disparu.

11. LE PORT DE MER AU FANAL. Sur le premier plan à gauche, trois soldats debout, l'un s'appuie sur un tonneau; plus loin, on voit l'avant d'un vaisseau dont les matelots carguent les voiles. Au milieu, une barque montée par cinq personnes; à droite, une galère en radoub sous un portique d'ordre toscan, et au fond un fanal et un vaisseau voguant à pleines voiles. Tout près du trait du bas, sur le premier plan, au milieu, on distingue les lettres CL. I.

Larg. 0m,194. Haut. 0m,125.

I. *Etat*. Avant le n° 7 dans le bas de la marge de gauche.
II. — Avec le n° 7 et les angles aigus.
III. — Les angles arrondis

IV. — Avec l'indication 44, p. 8, dans la marge du bas.

12 **Scène de brigands.** Site sauvage dans les Alpes, un torrent roule à travers des rochers. A gauche, un bois à l'entrée duquel un voyageur, armé d'un bâton, est assailli par deux hommes qui le tiennent, tandis qu'un troisième semble entraîner une femme. On lit au milieu de la marge de droite : CLAUD. IN. ROMA 1633

Larg. 0m,195. Haut. 0m,125.

I. *Etat*. Celui décrit.

II. — La cinquième feuille du palmier en partant du tronc de l'arbre et remontant à droite est effacée.

III. — Avec le n° 8 dans la marge et le nom du maître dans la marge du bas à droite, tel que nous le rapportons ici :

[illegible]

Les montagnes mal venues à l'eau-forte sont retouchées à la pointe sèche.

IV. — Les angles de la planche, aigus dans les états antérieurs, sont arrondis.

13. **Port de mer a la grosse tour.** Sur le premier plan au milieu, trois matelots chargent des ballots ; un autre, qui se dirige vers la gauche, remorque une chaloupe au moyen d'un câble. A droite, deux vaisseaux en panne ; à gauche, une grosse tour ronde crénelée entourée de vaisseaux sur le chantier. Au fond, une ville fortifiée et un grand nombre de bâtiments à l'ancre.

Larg. 0m,190. Haut. 0m,124.

I. *Etat*. Epreuve à l'eau-forte pure.

II. — La planche terminée avant le n° 9.

III. — Avec le n° 9 dans la marge de gauche ; les angles aigus.

IV. — Avec le n° 9, les angles arrondis.

V. — On lit dans la marge du bas à droite : n° 44, p. 5.

15. **Le pont de bois.** Un voyageur parle à un chevrier assis à droite, auprès de son troupeau. Au milieu, devant une fabrique qu'abritent de grands arbres touffus, trois personnages suivent un troupeau qui traverse un pont de bois ; à gauche, au fond, d'autres troupeaux et leurs conducteurs. L'horizon est fermé par une chaîne de montagnes nues. — C'est sans raison que quelques amateurs ont voulu regarder cette pièce comme douteuse.

Larg. 0m,189. Haut. 0m,124.

I. *Etat*. A l'eau-forte pure ; la planche non terminée.

II. — La planche terminée, avant le n° 10 dans la marge de gauche.

III. — Avec le n° 10 dans le bas de la marge de gauche.

15. **Le soleil couchant.** A droite un bateau, les voiles pliées, et plus loin une tour ruinée. A gauche trois personnages assis sur des coffres, un arc de triomphe et des fortifications entourées des vaisseaux. Au milieu, sur le devant des hommes soulèvent des madriers, sur l'un on distingue les lettres CL.I ; trois matelots dans une barque conduisent au rivage le bateau qui est à droite. — Effet de soleil couchant.

Larg. 0m,192. Haut. 0m,121.

I. *Etat.* Eau-forte pure avant la lettre et avant le nº 11 dans la marge de gauche.

II. — Dans la marge du bas à droite on lit cette inscription :

claudini . Claudius in et fe Romae sup licentia

III. — Avec le nº 11 dans la marge.

IV. — Les angles inférieurs du trait carré mal indiqués dans les états précédents sont raccordés. On distingue la date 1634 dans la marge de gauche, l'angle inférieur de cette partie est arrondi.

V. —La date a disparu, le trait du haut est renforcé. On lit dans la marge du bas nº 44, p. 1.

16. **Départ pour les champs.** Deux bergers et une jeune femme montée sur un âne conduisent un troupeau qui débouche au milieu du paysage et se dirige vers la droite. L'un des bergers joue de la cornemuse. Sur le second plan, au milieu, un bouquet de bois. A droite un pont de pierre que traverse un cavalier ; diverses fabriques. Au fond à gauche de hautes montagnes dont une haute rivière baigne le pied.

Larg. 0m,177. Haut. 0m,125.

I. *Etat.* Avant le nº 12 dans la marge de gauche.

II. — Avec le nº 12, les angles aigus.

III. — L'angle du haut à gauche est arrondi.

17. **Mercure et Argus.** Mercure cherchant à endormir Argus au son de sa flûte. Le berger est assis sur une pierre à droite de l'estampe auprès d'un temple d'ordre corinthien dont on ne voit que le péristyle. Au milieu sur le devant la vache Io, et à gauche de grands arbres, une autre vache et deux chèvres. Au fond quelques fabriques et la mer qui s'avance entre les montagnes qui bornent l'horizon. On lit dans la marge : *Claudio Gillee inven. in Roma*, 1662 *con licenza de superiori*.

Larg. 0m,211. Haut. 0m,150.

I. *Etat*. Avant l'accident arrivé à la planche qui distingue le second état.

II. — Cet état se distingue par une tache noire qui se voit au-dessous de la crosse du bâton d'Argus que nous reproduisons ici.

18. Troupeau en marche par un temps d'orage. Un pâtre suivi de son chien hâte la marche d'un troupeau composé de vaches, de chèvres et de moutons, qui traverse l'estampe dans toute sa largeur. A droite, sur une colline boisée, une fabrique fortifiée ; à gauche, les ruines d'un monument antique d'ordre corinthien environné d'arbres ; dans le fond, la mer qui s'avance entre les montagnes qui bornent l'horizon. On lit dans la marge à gauche : *Claudius Gellee fecit Romæ* 1651.

Larg. 0^m,218. Haut. 0^m,157.

I. *Etat*. Epreuve à l'eau-forte pure avant l'inscription dans la marge. Le terrain où marchent les animaux est blanc, les broussailles et les plantes du devant sont indiquées légèrement ainsi que le temple à gauche. On voit un nuage au-dessus d'une des montagnes ; une fumée épaisse sort de la maison près de la tour. (British museum.)

II. — Celui décrit. La planche revernie a été entièrement retravaillée.

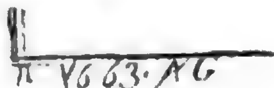
III. — Dans le ciel au milieu de l'estampe on remarque des traits croisés que nous figurons ici.

IV. — La remarque précédente se voit à peine ; un trait échappé coupe la branche d'arbre la plus rapprochée du bord de l'estampe et se prolonge dans la marge. Il existe des épreuves fort anciennes des quatre états que nous venons de mentionner.

19. Le chevrier. Au milieu de l'estampe un chevrier est assis sous un bouquet d'arbres, son troupeau se repose sur le devant à gauche. A la droite du berger un pont de pierre d'une seule arche conduit à un château fortifié. Deux personnages qui traversent le pont semblent désigner un groupe qui a pris les devants, et qui se compose

d'une femme tenant son enfant entre les bras et montée sur un âne que conduit un troisième personnage. Derrière les arbres au fond, la mer sur laquelle on distingue quelques voiles à l'horizon.

Dans la marge du bas à gauche, on lit cette espèce d'inscription :



Larg. 0m,225. Haut. 0m,166.

I. *Etat*. Avant l'inscription.
II. — Avec l'inscription rapportée plus haut.
III. — L'inscription est presque effacée; épreuves boueuses tirées sur papier non collé. La planche n'a nullement été retouchée à l'eau-forte.

20. LE TEMPS, APOLLON ET LES SAISONS. Assis sur une pierre à gauche, le Temps joue de la harpe. Au milieu de l'estampe, les Saisons conduites par Apollon s'avancent vers lui en dansant. Dans le lointain, des ruines antiques et un berger couché gardant son troupeau ; des montagnes bornent l'horizon.

Dans la marge du bas on lit :

Apollo in atto di obedire al tempo. La primavera a commenciare il ballo. Lestate non manqua del suo calore. Lautunno col suo lievore seguita. Linverno tiene la sua staggione.

Claudio Gillee inven. fec. Roma, 1662 *con licenza de super.*

Larg. 0m,250. Haut. 0m,181.

I *Etat*. Epreuve avant la lettre. (British muséum.)
II. — Le trait carré très-légèrement indiqué en haut.
III. — Le trait carré tracé plus fortement dans la partie du haut est raccordé en bas dans les parties mal venues aux états antérieurs.

21. BERGER ET BERGÈRE CONVERSANT. Sur le premier plan, à droite, un pâtre semble interroger une femme vue de dos, assise à terre, qui lui répond en étendant le bras vers la gauche. Un troupeau composé de vaches, de chèvres et de moutons traverse la scène en se dirigeant vers la gauche. On distingue dans le fond, à droite, à travers les grands arbres, une ville fortifiée ; au milieu, une rivière avec deux hommes dans une barque, et au fond un pont qui joint les deux rives au bas d'une haute montagne.

Larg. 0m,233. Haut. 0m,192.

I. *Etat*. Avant la lettre et à l'eau-forte pure. Un pied d'arbre tronqué, qui se trouvait dans le coin à droite, a été enlevé au grattoir, ce qui semble indiquer un état antérieur ; le groupe d'arbres qui se voit entre la haute

montagne du fond et la ville fortifiée s'élève à trois lignes de distance du bord supérieur de la planche.

II. — Egalement avant la lettre les travaux raccordés à la pointe sèche, le groupe d'arbres signalé plus haut abaissé à près de deux pouces du bord.

III. — La ville fortifiée est remplacée par diverses fabriques et plusieurs chaines de montagnes; tous les arbres ont été retouchés; la pièce est terminée. On lit dans la marge du bas à gauche, Cl. G. Inv. et F.

IV. — Les angles sont arrondis. On lit à la suite de l'inscription : *con licenza de Supe.*

V. — Cet état se distingue par une tache au genou gauche de la bergère que nous figurons ici.

On lit dans la marge du bas à droite l'indication 42, p. 3.

22. L'ENLÈVEMENT D'EUROPE. La fille du roi de Phénicie, montée sur un taureau couronné de fleurs, s'avance vers le rivage escortée de ses compagnes. D'autres jeunes filles, sur le devant à droite, s'occupent à tresser des couronnes; au fond, la mer couverte de vaisseaux, et à gauche de grands arbres et des ruines antiques. Sur une large pierre à droite, on voit cette inscription :

Larg. 0^m,256. Haut. 0^m,194.

I. *Etat*. L'eau-forte qui a crevé dans la partie du bas à droite au-dessous de l'inscription forme une tache très-apparente, la morsure de l'étau se distingue au bord de la partie supérieure.

II. — La morsure de l'étau a disparu : les angles de la planche sont aigus, à l'exception de celui du bas à gauche.

III. — Tous les angles arrondis.

IV. — Le trait carré est mieux indiqué et est entièrement repris dans la partie du bas où l'eau-forte n'avait pas mordu. On lit dans la marge du bas l'indication 43, p. 4. La planche n'a nullement été retouchée à l'eau-forte.

23. LE CAMPO VACCINO. Vue prise du pied du Capitole. A gauche, sur le premier plan, les ruines du temple de la Fortune ; plus loin, trois colonnes surmontées d'une architrave, seuls restes du temple dit de Jupiter Stator, et les murs de l'ancien palais des Césars, sur le

mont Palatin, aujourd'hui les jardins Farnèze. A droite, une partie de l'arc de Septime Sévère, le magnifique architrave et les dix colonnes de marbre cipollin du temple d'Antonin et Faustine, les restes du temple de la Paix ; au fond, l'art de Titus et les ruines du Colisée que l'on distingue au-dessus du fronton de l'église de Saint-Grégoire. La scène, animée par un grand nombre de figures d'hommes et d'animaux, représente le marché aux bœufs qui se tenait sur cette place, et a fini par donner son nom au célèbre *Forum Romanum*.

Au bas, à droite, sur la coupe d'un fût de colonne, on lit le nom du Claude :

Larg. 0m,256. Haut. 0m,181.

I. *Etat*. Celui décrit, la marge est blanche. Point d'autre inscription que celle rapportée.

II. — Dans la marge du bas à droite à environ quatre lignes du trait carré on lit :
Claudius G. i. u. et f. Roma 1638 sup. licentia

III. — Outre l'inscription ci-dessus, on voit les lettres C. L. I. sous le pied du premier homme placé à gauche.

IV. — Le nom sur le fût de la colonne est enlevé, l'inscription dans la marge effacée laisse des traces qui se distinguent parfaitement.

V. — On lit sur deux lignes l'inscription suivante dans la marge du bas : *Via sacra detto Campo Vacino di Roma. Superior. licentia* 1636. *Claude Gellée invent. et sculp.*

VI. — Un grand nombre de petites retouches à la pointe se distinguent par l'intensité du ton sur les travaux anciens qui sont devenus gris.

21. LA DANSE VILLAGEOISE. Vers le milieu de l'estampe, un pâtre couronné de fleurs et deux jeunes filles, dont une tient un tambour de basque, dansent au son de la cornemuse. Trois personnages sont assis sur un tronc d'arbre couché à terre ; sur le devant, à droite, le premier est le joueur de cornemuse ; à côté, sous deux grands arbres, six autres spectateurs debout regardent cette scène. A gauche, un troupeau de chèvres, et sur le devant deux boucs qui se battent. On distingue les lettres C. L. sur la tranche du tronc d'arbre.

Cette pièce, dont la morsure à l'eau-forte n'a pas réussi, se trouve toujours fort pâle ; elle n'a pas été terminée par l'artiste.

Larg. 0m,256. Haut. 0m,192.

I. *Etat.* Avant une tache noire qui distingue le deuxième état.

II. — Une tache noire de trois lignes de large sur une ligne de hauteur se distingue au milieu de la planche.

III. — La tache effacée, quelques branches ajoutées à l'arbre de gauche le trait renforcé en haut.

ESTAMPES EN HAUTEUR.

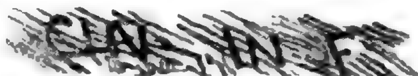
25. Le patre et la bergère. Un homme assis parle à une bergère qui dirige son troupeau ; vers la droite, au milieu de la marge d'en bas, on lit cette inscription :

Haut. 0m,153. Larg. 0m,108.

I. *Etat.* Les traits qui bordent la composition ne se joignent pas à l'angle gauche du haut ni aux deux angles du bas.

II. — Le trait carré terminé et le nº 43 dans la marge du bas.

26. Les trois chèvres. Deux chèvres couchées à gauche, sur la lisière d'un bois, une troisième, debout, se gratte la tête avec son pied de derrière ; au fond, une vaste campagne et quelques fabriques. Au bord de l'estampe, en bas, cette espèce de monogramme :



Haut. 0m,196. Larg. 0m,128.

I. *Etat.* Les marges chargées de taches d'eau-forte.

II. — Les marges en partie nettoyées et les angles du bas arrondis.

27. Les quatre chèvres. Dans la clairière d'un bois qui garnit tout le fond de la composition ; quatre chèvres se battent dressées sur leurs pieds de derrière. Le berger assis les regarde.

Haut. 0m,194. Larg. 0m,127.

I. *Etat.* Taches d'eau-forte dans la marge du haut et essais de pointe dans celle du bas.

II. — Les marges nettoyées.

Ces trois estampes sont gravées d'une touche grossière semblable à celle des nos 2, 4, 25 et 26. Les deux dernières, suivant une épreuve qui a été signalée, auraient été gravées sur la même planche, qui a été coupée en deux plus tard.

FEUX D'ARTIFICE.

Cette suite d'estampes, dont on ne connaît que onze pièces, semble avoir été plus considérable. Elle représente divers épisodes des fêtes et feux d'artifice qui eurent lieu à Rome à l'occasion du couronnement de Fer-

dinand III comme roi des Romains. Ces fêtes ont été décrites dans un livre intitulé : ***Applausi Festivi fatti in Roma per l'ellezzione di Ferdinando III a regno de' Romani*, etc. *In Roma appresso Pietro-Antonio Facciotti con licenza de' superiori* 1637. *Nicol. Torniolus inv. Lucas Ciamberlanus Urbinos, F.***, orné de planches gravées à l'eau-forte de Ciamberlano. Le livre pour lequel les estampes de Claude le Lorrain ont été gravées a échappé jusqu'à ce jour à tous les regards, et rien ne nous indique que les onze estampes connues de cette suite soient les seules qui aient été gravées ; l'une d'elles, au contraire, qui porte le n° XVI semble en indiquer un plus grand nombre. Deux de ces estampes offrent aussi cette particularité qu'elles ont été tirées de la même planche modifiée par l'artiste.

28. Au milieu d'une place de Rome est élevé un simulacre représentant Neptune, debout sur une conque marine. Il tient son trident d'une main et de l'autre les rênes des monstres marins qui traînent son char. La balustrade qui entoure le monument est ornée de trophées aux armes d'Autriche et de Castille ; en haut l'aigle impériale les ailes éployées. Sur la terrasse du monument on voit les lettres CL.

Dans la marge du bas, haute de trois centimètres, on lit :

LI FUOCHI DELL'ECC^MO SIG^OR MARCHESE DI CASTEL RODRIGO AMBASCIADORE DELLA MAESTA CATOLICA NELL' ELETTIONE DI FERDINANDO TERZO, RE DE ROMANI FATTE IN ROMA DEL MESE DI FEBRAIO M.DC.XXXVII.

Romæ superior licentia Claudius.

1. *Etat.* L'inscription que nous venons de rapporter est avec la lettre blanche comme nous en figurons ici une partie :

in Roma del mese di Febraio M.DC.XXXVII.

Et avant l'adresse de Rossi.

2. — Avec la lettre remplie et l'adresse de l'éditeur : *Gio. Domenico Rossi le stampa in Roma* dans la petite marge du bas.

29. Même sujet que la précédente. Le champ s'est agrandi de toute la marge, la place est animée d'un plus grand nombre de personnages. Le dieu, l'aigle, la décoration sont couverts de travaux croisés. Ce ciel blanc dans le numéro précédent est chargé de nuages. Dans le coin du haut à gauche le nombre XVI, et en bas une échelle métrique avec le chiffre 50.

30. Atlas supportant le monde que surmonte l'aigle impériale. Cette décoration semble avoir été élevée sur la place du peuple; en bas une échelle de proportion marquée du chiffre 50, et au-dessous les lettres CL, à gauche.

31. Même composition. L'artifice qui éclate brise l'enveloppe du globe terrestre et laisse apercevoir une sphère étoilée; le feu jaillit de toute part.

32. Tour carrée crénelée sur un terre-plein flanqué de quatre bastions, elle est surmontée de l'aigle impériale. Les bastions servent de pié lestal à quatre figures représentant les quatre parties du monde.

33. Même composition. L'artifice qui éclate brise la tour carrée qui s'enflamme et laisse apercevoir une tour ronde. Au pied du premier bastion à droite les lettres C. L. La partie basse du trait carré forme une échelle de proportion chiffrée 50.

34. Même composition. Les deux pans de la tour carrée tombent de chaque côté, le couronnement est détruit, et de la tour ronde jaillit une gerbe de feu.

35. Suite. Les fragments de la tour carrée sont entièrement disparus. La tour ronde et les quatre statues continuent à lancer l'artifice de toute part.

36. Suite. La tour ronde qui s'enflamme se brise à son tour, et laisse voir la statue équestre du roi qui apparaît au milieu du feu, sceptre en main et couronne en tête.

Cette planche est la même que la précédente; seulement, après le tirage, l'artiste a enlevé une partie des travaux du milieu, il y a gravé la statue équestre.

I. *Etat*. Celui que nous venons de décrire.

II. — Les terrains de chaque côté renforcés par quelques contre-tailles.

37. Sur la même plate-forme, flanquée de quatre bastions la statue équestre tournée à gauche, reste seule. Tout vestige de la tour ronde et les quatre statues ont disparu; au fond une grande maison dont les fenêtres et le belvédèr sont remplis de spectateurs.

38. La statue sur son piédestal entourée d'archers et de soldats qui portent des torches et sonnent de la trompette, est amenée devant un palais entièrement illuminé dont le façade est ornée de larges écussons. Dans la marge à gauche se trouvent les lettres P.CL.

Ces compositions ont toutes à peu près les mêmes dimensions 192 millimètres de hauteur sur 136 de largeur, ou un peu moins. On distingue

deux états du titre, les autres pièces excepté celles que nous venons de signaler ne présentent aucune différence. M. Robert qui, le premier, a décrit ces estampes, ne nous semble pas avoir eu une parfaite intelligence des sujets qu'elles représentent, et nous avons été obligé d'intervertir l'ordre dans lequel il les avait placées.

GRIFFONNEMENTS.

39. ÉTUDE D'UNE SCÈNE DE BRIGANDS. Au bas de la planche se trouve légèrement griffonné le groupe du voyageur assailli par deux brigands, décrit dans l'estampe nº 12 ; au-dessus, quatre essais de pointe et études d'animaux. La planche traversée par deux lignes diagonales, légèrement indiquées, est sans marque.

Hauteur *de la planche* 0m,201, largeur 0m,132.

40. LES DEUX PAYSAGES. Vers le milieu de la planche, deux petites études de paysage légèrement esquissées ; au-dessous du trait carré du paysage de droite, on croit lire CL. inv. fort mal exprimé.

Largeur *de la planche* 0m,201, hauteur 0m,132.

41. LA FEMME ASSISE. Au milieu de la planche, une étude de femme assise tracée d'une pointe grossière, et que l'eau-forte a beaucoup trop attaquée. Tout autour, divers essais de pointe.

Largeur *de la planche* 0m,175, hauteur 0m,107.

42. L'ARABESQUE. A gauche de la planche, une étude d'arabesque, masque humain vu de face, de dessous lequel partent des rinceaux d'ornements ; sur la tête, une corbeille remplie de fleurs et de fruits, et au bas cette inscription :

Claudio f

Le surplus de la planche ne contient que trois essais de pointe.

Largeur de la planche 197 mill., hauteur 159.

43. DEUX HOMMES SOUS UN ARBRE, l'un d'eux dessinant. Un troupeau et des figures traversent un pont.

Nous ne pouvons décrire plus amplement cette estampe nouvelle qui vient d'être signalée par le catalogue de la collection de M. William Séguier, ancien conservateur de la Galerie nationale de Londres. Il n'entre dans aucuns détails à son égard.

TABLEAUX.

Lorsque l'on parle des ouvrages de Claude Lorrain, l'Angleterre, qui les recherche avec tant de soin, se présente naturellement à l'esprit. Le goût que notre grand paysagiste a inspiré aux Anglais est poussé jusqu'à la passion ; rien ne leur coûte pour le satisfaire. Ils ont dégarni tant qu'ils ont pu les palais romains de ces toiles, ornements de leurs galeries ; et vers le commencement de ce siècle, ils nous ont enlevé chez nous une partie de ceux qui se sont montrés dans les ventes publiques.

M. Waagen, un savant amateur allemand, qui a publié dernièrement la relation d'un voyage en Angleterre, a compté jusqu'à cinquante quatre tableaux du Claude, marines et paysages, dans les différentes collections qu'il a visitées. Le plus grand nombre, d'une authenticité irrévocable, sont inscrits dans le *Liber veritatis*. La *National Gallery* a trois marines et cinq paysages. Les trois marines portent les dates de 1644, 1646, 1648 ; l'un des paysages est signé : CLAUDE G. J. V. FAICT POUR SON ALTESSE LE DUC DE BOUILLON. ANNO 1648 ; un autre porte la date de 1658. La galerie de Grosvenor, aussi à Londres, possède deux des plus grandes compositions du maître ; et la collection de M. P. Miles, à Leight-Court, en contient deux autres dont l'histoire mérite d'être consignée ici. Le premier, signé ILTEMPIO DI APOLLO. CLAUDIO GILLÉ INVEN. FECIT ROMA 1662, a sept pieds quatre pouces de largeur sur cinq pieds quatre pouces de hauteur ; l'autre, signé également CLAUDIO GILLÉ INVEN. FECIT ROMA 1675, est de la même grandeur et fait pendant au premier. Ces deux tableaux, conservés au palais Altieri, à Rome, jusqu'à l'époque de l'invasion française, furent vendus alors à M. Fagan pour 9,000 écus romains (environ 45,000 fr.). Plus tard M. Beckford les acheta 10,000 livres sterling (250,000 fr.). A la vente des objets d'art, réunis à la célèbre résidence de Fouthill-Abbey, ils sont devenus la propriété de M. Richard Davis, qui les a cédés à M. Miles. On ne dit point ce que les a payés ce dernier amateur.

En France le musée du Louvre possède dix-huit tableaux de Claude Lorrain ; la plupart sont des chefs-d'œuvre ; tous, à l'exception de quatre, sont mentionnés dans le Livre de Vérité. Le *Sacre de David* et le *Débarquement de Cléopâtre*, nos 162 et 163 du catalogue du musée, ont été faits pour le cardinal Giorio (nos 63 et 69 du Livre de Vérité). Ces deux tableaux ont été estimés 180,000 fr. dans un inventaire fait à la fin du dix-huitième siècle. Les *Deux marines*, nos 164 et 165 du même

catalogue, et nos 80 et 96 du Livre de Vérité, ont été faites, la première pour le prince de Liancourt, et l'autre pour un amateur de Paris. La *Fête villageoise* et la *Vue d'un port de mer au soleil couchant*, nos 166 et pape Urbain VIII ; 13 et 14 du Livre de Vérité, ont été exécutés pour le 167 du catalogue, et ils ont été estimés 172,000 fr. dans l'inventaire dont nous avons parlé plus haut. Enfin la *Vue du Campo-Vaccino* à Rome et *la Marine* qui lui sert de pendant, nos 170 et 171 du catalogue, et 9 et 10 du Livre de Vérité ont été peints pour M. de Béthune, ambassadeur à Rome, et ont été achetés pour le roi à la vente de la collection Poulain, en 1780. Ils avaient appartenu à la comtesse de Verrue et à Blondel de Gagny.

Le musée de Madrid compte huit tableaux de Claude dans son catalogue, tous remarquables par leur beauté et leur parfaite conservation. Ce sont : une vue de l'*Amphithéâtre de Flavius*, *Moïse sur le Nil*, l'*Hermite dans le désert*, *sainte Marie-Magdeleine*, *Tobie et l'archange Raphaël*, *sainte Paule s'embarquant pour la terre sainte*, et deux autres paysages.

La galerie de l'Hermitage à Saint-Pétersbourg possède, depuis 1815, les *Quatre parties du Jour* qui se trouvaient à la Malmaison. Ces tableaux, célèbres par leur beauté, venaient de chez l'électeur de Hesse-Cassel. Neuf autres productions du Claude figurent encore sur le catalogue de cette galerie ; elles ont été achetées par l'impératrice Catherine II.

Les autres galeries d'Europe, à l'exception des palais italiens, qui en conservent encore un grand nombre, renferment peu de peintures de Claude Gellé. Munich en a quatre, Dresde trois, la galerie Estherasy, à Vienne, quatre, et le musée de Berlin un paysage maritime où se trouve une bacchanale se dirigeant vers un temple, peinte par une main inconnue, d'après une composition de Jules Romain.

DESSINS.

Les dessins de Claude Gellée sont nombreux et fort recherchés des amateurs, comme toutes ses productions.

Le musée du Louvre en possède dix magnifiques, exposés sous verre dans les galeries. Nous ignorons ceux qui existent dans les recueils ; il n'y a chez nous ni catalogues, ni inventaires de toutes ces richesses.

Les cartons du British Museum renferment deux cent vingt-deux dessins du maître ; la plupart sont des études sur papier bleu. Il y en avait vingt-quatre fort beaux dans le palais de la reine d'Angleterre ; une

grande partie ont été reproduits dans un recueil des dessins de cette collection, publié par Chamberlaine. — La célèbre collection de John Barnard en possédait cinquante, dispersés maintenant. Celle du colonel Morisson était également fort riche en dessins de Claude ; mais le recueil le plus célèbre et le plus important est sans contredit le *Libro di verita*, dont nous avons parlé, qui appartient maintenant au duc de Devonshire. Les dessins sont au nombre de deux cents, portant tous un numéro, la signature du maître, et quelquefois le nom des personnes pour lesquels les tableaux avaient été exécutés.

Suivant son testament, ce livre devait toujours rester la propriété de sa famille, et cette injonction fut observée par ses petits-fils avec tant de fidélité, que le cardinal d'Estrée, ambassadeur français à Rome, échoua dans tous les efforts et toutes les tentatives qu'il fit pour s'en rendre maître. Mais chez les héritiers postérieurs, cette piété avait tellement disparu, qu'ils cédèrent le livre à un joaillier français pour la somme modique de 200 scudi. Ce joaillier revendit l'ouvrage en Hollande, d'où il passa dans les mains des ducs de Devonshire, qui l'ont conservé jusqu'à ce jour avec le plus grand soin. Les reproductions faites par Barlow dans l'ouvrage de Boydell ne donnent qu'une idée fort générale et très-uniforme de ces magnifiques dessins. La perfection, la facilité et la délicatesse du travail dans les esquisses les plus légères, aussi bien que dans les dessins achevés avec le plus grand soin, surpassent en effet tout ce qu'on peut imaginer. Les dessins soignés font autant d'effet que des tableaux. Le caractère de chaque partie du jour, l'éclat du soleil, la fraîcheur, la vapeur du soir, y sont exprimés avec les simples ressources qu'offre le dessin à la plume, lavé à l'encre de Chine, ou au bistre, quelquefois rehaussé de blanc. Pour produire le ton général de la fraîcheur matinale, il s'est servi avec le plus grand succès du papier bleu, et il a employé aussi heureusement la sépia pour reproduire les tons ardents du soleil couchant. Quelques-uns ne sont dessinés qu'à la plume. Dans l'une des compositions (n° 27), les formes principales ne sont que très-légèrement indiquées au crayon, et les masses lumineuses largement ébauchées en blanc avec le pinceau ; l'imagination supplée au reste.

A la vente du baron Roger, en 1842, il y avait trois dessins de Claude, ils ont été vendus 605, 495 et 400 fr. Dans celle de M. Revil, faite quelques mois après, il y en avait trois autres ; l'un d'eux, à la plume et lavé au bistre, d'une exécution vigoureuse, a été payé 1,400 fr. ; il avait 21 cent. de largeur sur 15 cent. de hauteur. Ce dessin venait de la collection Denon, et portait cette inscription : *Claudio fecit in Roma* 1628. La date est importante pour l'histoire de la vie de Claude Gellée.

LETTRE

SUR

LE TOMBEAU DE CHARLEMAGNE

A AIX-LA-CHAPELLE.

Nous empruntons à *l'Ami de la Religion* cette lettre d'un savant ecclésiastique, M. Arthur Martin, sur le corps de Charlemagne, à Aix-la-Chapelle :

« Monsieur le rédacteur,

« Je viens de lire dans votre numéro 3828 quelques lignes sur une découverte des ossements de Charlemagne, faite à Aix-la-Chapelle. Vous tenez trop à maintenir la réputation d'exactitude historique si justement acquise à *l'Ami de la Religion*, pour ne pas accueillir avec plaisir quelques renseignements plus vrais sur ce qui s'est passé, et il m'est d'autant plus aisé de vous les offrir, que la tombe de Charlemagne a été ouverte uniquement en ma faveur. Je puis également vous parler en témoin oculaire des fouilles pratiquées dans la cathédrale par M. d'Olfers, et qu'il me soit permis de le faire avec quelques détails. Tout ce qui touche la dépouille mortelle d'un homme qui est resté une des plus grandes gloires de la France et du monde ne peut être sans intérêt pour vos graves lecteurs.

« Nul n'a jamais revoqué en doute, ainsi qu'on paraît le supposer, l'existence du corps de Charlemagne dans la grande châsse romane placée autrefois au fond du chœur, derrière le grand autel, et conservée aujourd'hui dans le trésor. Quoi qu'il en soit des poétiques descriptions qui se lisent en plusieurs chroniques estimées, relativement à la manière triomphale dont le corps du grand monarque aurait été disposé dans son sépulcre, où Othon III l'aurait, dit-on, découvert en 1001, assis sur un trône d'or, la couronne en tête, couvert du manteau impérial, la main gauche appuyée sur un riche évangéliaire et tenant de l'autre un sceptre d'or, ce qu'il y a de certain, c'est que Frédéric Barberousse, ayant obtenu de l'antipape Pascal la canonisation de Charles, releva ses

ossements, au milieu d'un grand concours d'évêques, afin de les offrir à la vénération des peuples. Or, on sait que l'usage universel était de renfermer les reliques, à cette occasion, dans des châsses d'autant plus splendides que le donateur était plus magnifique et le saint plus vénéré. Celle qui porte le nom de Charlemagne, à Aix-la-Chapelle, a dû être exécutée dans ce but, et achevée, sinon sous Frédéric, du moins peu d'années après lui, à ne s'en tenir qu'aux simples inductions archéologiques, puisque le style de la grande couronne de lumière qui porte les noms de cet empereur et de sa seconde femme Béatrix est le même roman fleuri qui s'épanouit sur la châsse, et que les bas-reliefs de l'une présentent les mêmes profils que les sujets graves de l'autre. D'ailleurs, tous les historiens de l'Église étaient d'accord sur ce point, depuis les Noppius, les de Beck et les Meyer, jusqu'au dernier qui vit encore, le docte abbé Quix, qui a bien voulu nous faire part du fruit de ses longues études locales. Je n'avais donc pour ma part aucun doute sur ce fait ; mais cette certitude ne diminuait aucunement ma curiosité, elle l'excitait au contraire. J'étais vivement désireux de m'assurer que les reliques de saint Léopard, déposées par Frédéric dans le même cercueil, ainsi que l'affirmait de Beck, n'étaient pas confondues avec celles de Charlemagne. Je voulais confronter ces derniers ossements avec ceux que l'on conserve séparément dans trois reliquaires du quatorzième, du quinzième et du seizième siècles, afin de constater l'identité du corps. Enfin je n'étais pas sans espoir de rencontrer dans l'intérieur de la châsse quelque acte antique jetant un nouveau jour sur les faits, ou de trouver du moins les précieuses étoffes que le magnifique Frédéric devait avoir employées pour ensevelir celui qui était de sa part l'objet de tant d'admiration et d'amour.

« J'osai donc solliciter du chapitre d'Aix une faveur inouïe, à laquelle je ne pouvais avoir d'autres droits que le désir et l'espérance de contribuer par quelques travaux d'histoire et d'art à faire mieux connaître l'incomparable trésor de la basilique carlovingienne. Mon indiscrète demande rencontra une bienveillance que je ne saurais assez reconnaître. M. le prévôt Claëssen consentit à ce que la châsse fût descendue de la place élevée où elle se conserve, et voulut présider lui-même à son ouverture. Nous eûmes beaucoup de peine à découvrir le secret de la construction. En vain, les premières plaques d'émail enlevées, cherchions-nous à pénétrer dans les jointures des épaisses planches de chêne ; nous les trouvions partout fortement assemblées. Ce fut seulement après deux heures de recherches que le mot de l'énigme se rencontra. Les ouvertures avaient été pratiquées au milieu de chaque ver-

sant du toit, et les portes qui les fermaient se trouvaient fixées par des liens de fer sous les plaques de cuivre. Quand ces liens eurent été détachés, ce ne fut pas sans un religieux saisissement que nos regards avides pénétrèrent dans l'intérieur. Nous y aperçûmes d'abord une feuille de parchemin, puis des étoffes et des ossements disséminés, la plupart d'une bonne conservation. Le parchemin était un acte du chapitre qui remontait à l'époque de Louis XI, et constatait que l'os de l'avant-bras avait été extrait de la châsse à la demande de ce prince, pour être placé dans un reliquaire dû à sa libéralité. L'avouerais-je ? je brûlais d'envie de tenir entre les mains les étoffes dont j'entrevoyais le dessin et les couleurs, et qui me semblaient accuser par la grandeur du style l'époque du rival de Philippe-Auguste ; mais une main du dix-neuvième siècle pouvait-elle bien, sans frisson, remuer les cendres d'un Charlemagne, de celui dont le nom s'accole à ceux d'Alexandre, de César, de Napoléon, et reste, à mon avis, le plus grand de tous ? Nous eûmes cette audace. Il fallait bien d'ailleurs examiner en détail l'état de ces augustes restes pour en dresser procès-verbal, et procéder à la confrontation désirée.

« On eut bientôt la garantie que la châsse renfermait seulement un corps, auquel il ne manquait, à peu de chose près, que les grands ossements conservés à part ; on vit aussi que les traditions appuyées sur Éginhart relativement à la haute stature du grand homme n'avaient rien d'exagéré : son fémur fut trouvé de 52 centimètres.

« Il nous restait à étudier de près ces étoffes contemporaines de nos plus grands monuments, et dont l'ornementation devait d'autant plus exciter notre intérêt, que chaque branche particulière de l'art a eu ses traditions et gardé son faire propre, ainsi que nous le voyons dans la sculpture en pierre et dans les ivoires, dans la peinture sur verre, la peinture en émail et celle des manuscrits. Pour développer ces étoffes à loisir, nous enlevâmes avec le plus grand soin la poussière sacrée dont elles étaient couvertes ; je pus alors en prendre des calques précis.

« L'une (il ne s'en trouvait que deux) était ornée de fleurs rouges, bleues, blanches, vertes et jaunes, sur un fond violet, et tissue en soie, mais d'un caractère artistique moins prononcé : c'est elle qui renferme en ce moment la dépouille de Charlemagne soigneusement enveloppée.

« L'autre tissu, en soie et en fil, nous apparut magnifique de forme et d'harmonie de couleurs. Sur un fond rouge amarante étaient semés de larges ovales, au centre desquels s'avançaient des éléphants richement caparaçonnés.

« Les broderies des encadrements et la rose jetée au centre des vides laissés entre les ovales rappelaient ces crêtes fleuronnées qui se découpent sur les châsses du douzième siècle; au-dessus et au-dessous des éléphants se dessinaient, sur les fonds, des végétaux que l'on eût dit avoir servi de type aux arbres de Jessé que nous admirons à Saint-Denis et à Chartres. L'effet général avait quelque chose de celui des vases étrusques. D'où provenait ce splendide travail? Était-ce un produit de l'Allemagne? Frédéric l'avait-il fait venir de l'Italie ou de la Sicile? Était-ce un ouvrage latin, grec ou arabe? Notre faible science hésitait, quand tout à coup une inscription se découvre, une inscription tissue dans l'étoffe : elle était écrite en grec, mais en grec du moyen âge. Faut-il le dire? elle nous refusa d'abord en secret. Je me plais ici à rendre hommage à la bienveillance d'un membre de l'Institut qui passe à bon droit pour un des plus habiles hellénistes d'Europe; M. Hase, à qui je fis aussitôt parvenir un calque de l'inscription, n'eut besoin que d'une seconde pour en donner l'explication. L'étoffe avait été commandée par le maître du palais de Constantinople, et exécutée dans les manufactures impériales, en faveur d'un gouverneur de Négrepont.

« Rester l'unique possesseur d'un dessin d'un si grand prix m'eût semblé de l'égoïsme : j'en fis prendre une copie, à la demande de M. d'Olfers, pour qu'il pût en faire hommage à Sa Majesté le roi de Prusse; et j'autorisai M. de Hafner à le reproduire dans le bel ouvrage qu'il publie à Manheim, sur les costumes du moyen âge, sans renoncer toutefois à l'imprimer moi-même.

« Cette belle étoffe n'est pas la seule que nous ayons découverte. Malgré tous les chocs que la jolie ville d'Aix, placée sur la principale route de l'Europe, a pu recevoir dans les grands conflits du dernier demi-siècle, le vigilant amour de ses habitants pour leur trésor avait toujours su le soustraire au vandalisme des vainqueurs. Je le savais, et j'en étais encore plus porté à soupçonner que plusieurs objets précieux attendaient au fond des vieilles armoires le regard de l'antiquaire. En effet, il se rencontrait quelque part une caisse en bois de chêne remplie de saintes reliques, de celles probablement que l'on aura retirées des nombreux autels aujourd'hui détruits : quelques-unes étaient enveloppées dans des soieries des onzième et douzième siècles de la plus grande beauté. Pourquoi faut-il qu'il soit si difficile de faire jouir le public de ces trésors sans s'exposer à de pénibles sacrifices? Il serait digne des gouvernements d'apprécier les grands travaux qui remplissent véritablement de grands vides, et de favoriser d'une manière spéciale ceux

qui ajoutent des valeurs inconnues et importantes à la somme de matériaux que chaque siècle met en œuvre pour créer l'art qui le caractérisera dans l'avenir.

« La châsse de Charlemagne était refermée, quand arriva M. d'Olfers, dont le voyage avait pour but des fouilles à pratiquer sous le sol de l'église. Voici à quelle occasion. Durant l'hiver dernier, M. le prévôt Claëssen, ayant fait creuser sous celle des arcades du portique qui est contiguë à la sacristie, avait découvert un caveau renfermant un cercueil en plomb ; mais les recherches s'étaient arrêtées là ; car le roi avait exprimé le désir d'être averti des premières découvertes avant qu'on passât outre. Le conseiller intime, directeur général des musées de Berlin, venait de sa part pour faire ouvrir le cercueil, avec l'autorisation de l'Ordinaire, et continuer les fouilles.

« Nous y avons consacré une partie des nuits d'octobre. Un savant distingué, qui a publié une notice pleine d'une rare érudition sur le palais de Charlemagne à Aix, et qui prépare, depuis dix années de recherches, un travail sur la basilique carlovingienne, M. le professeur Bock, s'était joint à nous, ainsi qu'un jeune prince dont le nom doit être doublement cher aux amis de la religion et de l'art, M. le comte de Furstemberg, qui décore en ce moment, avec une splendeur digne d'un souverain, son église d'Appollinarisberg.

« A peu de distance de l'entrée, et au sud de l'église, se trouve la chapelle Hongroise. D'anciennes fouilles, décrites par les vieux historiens d'Aix, avaient fait découvrir, vers le centre, un grand bassin en pierre, regardé par les uns comme un des bains romains restaurés par Charlemagne, et estimé par d'autres un baptistère chrétien. L'exploration de cette partie et de quelques autres a été remise à l'époque des grandes restaurations qui se préparent ; mais nous avons trouvé sous la voûte du portique la plus rapprochée de la chapelle dont je parle, de larges briques romaines qui ne nous ont pas permis d'hésiter entre les deux opinions. La première s'est trouvée en outre pleinement confirmée par une fouille faite au centre même du dôme. On voit aujourd'hui en cet endroit, et au niveau du sol, une vaste table de marbre noir sur laquelle se lit une inscription pleine de grandeur en sa brièveté ; CARLO MAGNO. Que couvrait ce marbre ? N'était-ce pas dans ce ventre de l'édifice qu'avait été creusé le mystérieux caveau, à la voûte dorée, où, selon les chroniqueurs, Charles, grand dans la mort comme il l'avait été dans la vie, avait, durant trois cent cinquante et un ans, depuis la fin de 814 jusqu'en 1166, continué de tenir le sceptre de sa main glacée, et porté, sans céder sous le poids, la couronne impériale ? Les traditions

locales, les récits même venaient confirmer cette présomption vraisemblable. Un vieillard nonagénaire nous cita sur les lieux la conviction des vieillards qu'il avait entendus dans sa jeunesse. Mieux que cela, nous trouvons l'architecte qui avait à s'accuser d'avoir enlevé dans le chœur, au tombeau d'Othon III, la large table de marbre ; il tenait de la bouche de l'évêque d'Aix sous Napoléon, monseigneur Berdolet, qu'une fouille pratiquée sous ses yeux en cet endroit avait réellement fait découvrir le sépulcre de Charles.

« Ces renseignements pris, on se met à l'œuvre ; mais, chose étrange, point de caveau, et point d'indice qu'il en eût jamais existé ! Seulement, à une profondeur de deux mètres, et dans la direction de la chapelle Hongroise, c'est-à-dire du nord au sud, nous trouvâmes un canal de bains romains en briques larges et épaisses, et au delà un mur allant de l'est-sud-est à l'ouest-nord-ouest, sans nul rapport possible avec l'église. La question du caveau n'est pourtant pas entièrement résolue, puisque la partie orientale de l'église n'a pas encore été explorée.

« Notre avide curiosité fut au contraire consolée aux deux extrémités des portiques intérieurs, sous les deux voûtes d'arête qui touchent les trois arcades ouvertes sur le chœur. Le cercueil en plomb, entrevu durant l'hiver précédent, à droite en entrant, était précisément celui de ce saint Léopard dont nous avions vainement cherché les cendres dans la châsse de Charlemagne. L'inscription suivante était gravée sur un des versants du couvercle :

Clauditur hic magnus Leopardus nomine clarus
Cujus ab obsequio regnabat tertius Otto.

« Le tombeau correspondant était celui de sainte Couronne : nous lûmes à la même place, sur la châsse de plomb :

Clauditur hoc tumulo martyr Corona benigna
Tertius hic Cesar quam decens condera Otto.

« Mais, désappointement cruel ! malgré des murs de 80 centimètres d'épaisseur, revêtus à l'intérieur d'un ciment aussi dur que le grès, l'humidité avait pénétré dans les caveaux, mal protégés par les grandes assises qui les couvraient. Les saints corps qui avaient déjà reposé quelques siècles dans les catacombes de Rome, avant de prolonger à Aix un sommeil de huit cents ans, étaient tombés en poussière, et il en était de même des précieuses étoffes qui les avaient sans doute jadis entourés. « Voilà, monsieur, dans toute la vérité, les faits si étrangement traduits par les organes de la publicité.

« Agréez, etc.,

VENTES PUBLIQUES.

Bibliothèque dramatique de M. de Soleinne.

C'est une singulière destinée que celle des collections spéciales formées par les particuliers. Voici un homme qui pendant quarante années, avec une ardeur digne d'une meilleure cause, a pris à tâche de ramasser indistinctement toutes les productions dramatiques, celles de notre Théâtre Français spécialement, les plus infimes comme les plus rares et les plus belles ; rien ne lui aura coûté, ni le soin, ni l'activité, ni la dépense ; mais que la mort vienne le surprendre sans qu'il ait disposé de cette collection qu'il rêvait complète, hélas ! pour toute récompense elle sera éparpillée avec soin par une troupe d'héritiers avides, et le labeur de toute sa vie sera entièrement perdu. Il y a cependant une grande inintelligence à en agir ainsi, outre l'à-propos. Quel est le mérite de ces collections spéciales, si ce n'est le soin même qu'avait pris le propriétaire d'en réunir les éléments? Là chaque livre tire une valeur du livre qui le suit, et que vous lui ôtez si vous les séparez ; l'intérêt d'argent se réunit donc à l'intérêt scientifique ; mais la gent héritière ne raisonne pas.

S'il était difficile de vendre en bloc la totalité de cette bibliothèque, il était fort aisé de la diviser : le théâtre latin moderne, celui du dix-huitième siècle, toutes les pièces du dix-neuvième, pouvaient faire autant de catégories curieuses qui n'eussent pas manqué d'acheteurs. Peu de collections prêtaient autant à la division que celle-ci. Dans chacune des parties que l'on eût laissées entières, on pouvait remplacer quelques exemplaires de luxe par des livres d'une condition ordinaire, et les raretés extrêmes par des copies. Il y eût eu deux ventes à faire, celle des livres rares et choisis, et celle des collections spéciales ; le produit en eût été certainement très-supérieur, et tout au moins cela méritait d'être tenté. De cette manière les recherches de M. de Soleinne n'eussent pas été entièrement perdues.

Restera-t-il au moins de tout cela un bon catalogue spécial? S'il avait été possible qu'un semblable travail demeurât dépourvu de tout intérêt et de toute utilité, on pouvait s'en rapporter de ce soin à M. Paul Lacroix, son rédacteur. Cette faconde indigeste, injurieuse.

ignorante, qui sue le charlatanisme par tous les pores, est bien capable de dégoûter des meilleures choses. M. Paul Lacroix s'attaque à tout — au Théâtre-Français qu'il accuse de piller et de vendre les manuscrits de ses archives ; — à la science bibliographique de M. Van Praët, qu'il soupçonne d'avoir acheté 800 une *Moralité* gothique qui ne serait que la production récente d'un faussaire, et à l'intelligence ; — et au zèle des conservateurs actuels de la bibliothèque Royale. Il y a trois ou quatre amateurs célèbres qui, au dix-huitième siècle, réunirent des pièces de théâtre, Beauchamp, madame de Pompadour, le duc de la Vallière, Pont de Vesle ; et M. Paul Lacroix de faire l'histoire de ces bibliothèques : « On ne sait, » dit-il, « quel fut le sort de la collection dra-« matique, consacrée surtout au Théâtre-Français, dans laquelle « Beauchamp avait puisé les matériaux de ses *Recherches sur les théâtres* « *de France*, publiés en 1735. Nous ne serions pas éloignés de croire « qu'elle fut incorporée dans la bibliothèque de Crozat, qu'une vente « publique éparpilla en 1751. » La supposition n'est pas heureuse si ce profond *catalogographe* avait fait autre chose que regarder le dos des livres, et s'il avait ouvert le catalogue de la bibliothèque de madame de Pompadour, dont il parle si complaisamment, il aurait vu à la première page que la collection Beauchamp passa tout entière dans celle de madame de Pompadour. Mais des textes, il s'en soucie peu ; quand il n'y en a pas, il en crée : « Nous aurions voulu, dit-il, découvrir trois pièces de P. Corneille, restées inconnues, qui furent certainement imprimées avant *Melite* sans nom d'auteur ; car dans l'avis au lecteur de *Clitandre*, troisième pièce de Corneille, il parle de *six* pièces de théâtre qui lui sont déjà échappées. » Il n'est nullement question de tout cela dans la préface de Clitandre, *seconde* pièce de Corneille, la *première* qui ait été imprimée. Point d'anonyme qu'il ne découvre à peu près. Cette traduction, dit-il, est *certainement* de Jean Crespin, ou d'Antoine Chaudieu, ou de Th. de Bèze ! Trouve-t-il quelques vers passables dans une tragi-comédie du temps de Louis XIII, il dit aussitôt : Nous affirmons que cette pièce est de Molière, sans prendre garde qu'en 1639, à l'époque où la pièce fut publiée, Molière n'avait que seize ans. Mais qu'importe la critique, si la note fait vendre 67 fr. un volume de 3 fr. Il lui arrivera aussi de dire : Cet exemplaire a appartenu à M. de Labédoyère ; gardez-vous de le croire, il n'en est rien (nº 564 du catalogue). Enfin M. Paul Lacroix a inventé l'autographe de Molière, ce Phénix de l'autograhie qui reste encore à trouver.

Il s'agit de noms d'acteurs, écrits à la main, en regard de la liste des personnages de l'Andromède de Pierre Corneille, le tout authentiqué

par un petit bonhomme appelé Charon, relieur de son état, et marchand d'autographes par aventure, dont nous aurons à nous occuper par la suite. — C'est absolument comme si dans deux cents ans on rencontrait le libretto de Robert le Diable avec les noms de Frédéric-Lemaître, Bocage et madame Dorval, on voulait faire croire que ces estimables artistes ont chanté cet opéra, et que l'autographe est de M. Victor Hugo, en admettant que l'écriture du célèbre poëte fût aussi inconnue que celle de Molière, dont il ne nous est resté que quelques signatures.

Cette pièce à machines n'a jamais pu être jouée ni par la troupe de Molière, ni sur les théâtres de province qui n'étaient alors que des espèces de granges. Mais enfin tant qu'il se trouvera des amateurs assez simples pour couronner de pareilles folies du seul succès qu'elles ambitionnent, c'est-à-dire pour les payer 529 fr., rien ne saurait empêcher qu'elles ne se renouvelassent.

Nous ne pousserons pas plus loin ces critiques, qui pourraient être multipliées à l'infini, et qui ne sont point de notre ressort. Nous avions dit que nous ne nous occuperions de cette bibliothèque que relativement à quelques productions appartenant au théâtre du moyen âge, que leur importance et leur rareté mettent au rang des monuments les plus précieux ; voici la liste des plus remarquables :

LE MISTERE de la passion iesuscrist iouee a Angiers. — *Fin du mistere de la passion.* sans lieu ni date in-fol. goth. de 225 feuillets. 1,005

C'EST LE MISTERE de la passion Jesuscrist iouee a paris et a angiers. — *Fin du mistere de la passion de notre seignr iesucrist. Jouee a paris derrenierement cest an mil quatre cens quatre vingtz et dix imprimée pour Anthoine Verard libraire* etc. in-fol. goth. . 890

IMPRIMÉ SUR VELIN avec une grande miniature au frontispice et deux feuillets, refaits à la main, acheté 1,501 fr. à la vente Mac Carthy.

LE MISTERE de la passion de nostre saulveur et redempteur iesucrist, etc. *L'an de grace mil cinq cens et douze Le tiers jours de fevrier, par Michel le noir.* Pet. in-4 goth. de 262 feuillets. . . . 350

SENSUYT le mistere de la passion nostre seignr Ihesucrist avec les adiciōs faictes par très eloquēt et sciētifiq docteur maistre iehan michel etc. *nouvellement imprimé a Paris par la veufve feu ieha trepperel et Ieha iehannot...* sans date. pet. in-4. goth. de do 254 feuillets. 285

LE MÊME, Paris Alain Lotrian 1539 — Sensuit la resurrectiō de Nostre Seigneur Iesuchrist par personnaiges etc (a 80 per., en

vers). *nouvellement imprimée a Paris par Alain lotrian* 1539 — LE MISTERE de la cōceptiō : nativité, mariage : et annonciation de la benoiste vierge marie avec la nativité de Iesuchrist (a 97 pers., en vers). *Paris Alain Lotrian* 1539 le tout en un vol. pet. in-4. goth. 1,195

LINCARNATION et nativité de nostre saulveur et redempteur Iésuchrist (en deux journées et en vers a 70 pers.). Au verso on lit : Ensuit l'incarnation et nativité de nostre saulveur et redempteur iesuchris. La quelle fut monstrée par personnaiges ainsi que ci après est escripte lan mil cccclxxiiii. les festes de noel en la ville et citee de Rouen dedens le neuf marchie in-fol. goth. . . 1,050

LE MISTERE de la conceptiō nativite mariage Et annonciation de de la benoiste vierge marie. avec la nativité de Iesuchrist et son enfance. *imprimé nouvellement a paris par la veufve feu Jehan Trepperel*. Sans date in-4. goth. de 94 feuillets 165

LE MÊME *imprime nouvellement a paris par Alain Lotrian et Denis ianot*. Sans date in-4 goth. de 94 feuillets encadrés . . . 250

CEST LE MISTERE de la resurrection de nostre seigneur iesucrist (en 3 journées a 114 pers., et en vers). *Imprimé a paris pour anthoine verard*, etc. in-fol. goth sans date de 136 feuil. à 2 col. 355

LA RESURECTION de nostre seigneur iesuchrist par personniage. Comment il apparut a ses apostres et a plusieurs aultres Et comment il monta es cyeulx le jour de son assencion (a 80 pers. en vers.)... *nouvellement imprimé a paris par iehan trepperel* etc. in-4. goth sans date à deux colonnes 127

LE MYSTÈRE de la saincte incarnation de nostre redempteur et sauveur Jesus-Christ par personnages (en vers). Accomodé sur certains passages contenus au vieil et nouveau testament ; par frère Henri Buschey, de l'ordre de saint François de l'Observance. *Anvers Christofle Plantin*, 1587. in-8. de 116 feuil.. 405

LE PREMIER VOLUME triumphant mystère des actes des Apostres translate fidelement de la verite Historiale escripte par sainct Luc a Theophile et illustré de legendes autenticques et vie de saints Receues par l'église, tout ordonné par personnage (en vers). — LE SECOND VOL., etc. (par arnoul et simon Greban) *imprimées a Paris pour Guillaume alabat bourgeoys et marchant de la ville de Bourg par Nicolas Couteau imprimeur demeurant a Paris et furent achevées le XVe iour de mars lan de grace mil cinq cens xxxvii avant Pasque*. 2 tomes en 1 vol. in fol. goth. de 177 et 226 feuillets à 2 col. 300

LE MÊME mystère de la même édition sans cinq feuillets supplémentaires qui se trouvent à l'exemplaire précédent. 200

LE MÊME MYSTÈRE, *nouvellement imprimé a Paris pour Arnoul et Charles les Angeliers*, etc. MDXL. 2 vol. in-4. goth. 320

LE PREMIER VOLUME des Catholicques œuvres des Actes des Apostres redigez et escrips par sainct Luc evangeliste et Hystoriographe, etc. — LE SECOND VOLUME du magnifique mystère des actes des apostres, etc. (en vers par Arnoul et Simon Greban). *imprimé nouvellement ainsi que le mystère se joue a paris mil cinq cens quarante ung.* — L'APOCALYPSE saint Jehan Zebedée ou sont comprinses les visions et revelations que icelluy sainct Jehan eut en lylle de Pathmos, etc. (en vers par Louis Choquet)... *et fut acheve ledit livre d'imprimer le XXVII^e iour de may lan mil cinq cens XLI pour Arnoul et Charles les angeliers frères.* 3 tomes en 1 vol. in-fol. goth. à 2 col 605

LA VENGEANCE nostre seigneur par parsonnages (en 4 journées et en vers). *a este achevée cette presẽte vangãce le XXVIII iour de may lan mil cccc quatre vingtz et onze par Anthoine Verard*, etc. in-fol. goth. 1,050

LA DESTRUCTION de troye la grant (en quatre journées et en vers, par Jacques Milet). — *Cy finist la destruction de troye la grant mise par personnages imprimée a Lyon par maistre mathis husz. et a este finee lan mil cccc quatre vingtz a unze le XV. jour davril.* petit in-fol. goth., aux armes de Roxburg. 1,005

Acheté 60 livres (1,500 fr.) chez Rich. Heber.

LE MÊME (premier feuillet blanc). — Cy finist listoire de la destruction de troye la grant mise par personnaiges par maitre iaques milet licẽcie en loix et imprimé a paris le huystiésme lour de may par lehan driart imprimeur demeurant a la rue saint Jacques à l'enseigne de trois pucelles Lan mil quatre cens quatre vingtz et dix-huyt. in-fol. goth. à 2 col. fig. coloriées (32). 2,450

Imprimé sur vélin, exemplaire du duc de la Vallière, acheté 1,605 fr. chez Mac-Carthy.

LE MÊME MYSTÈRE de la même édition. Exemplaire sur papier imparfait du dernier feuillet, mais avec une reliure mosaïque de *Thouvenin*, qui a valu une médaille à cet habile ouvrier à l'exposition de l'industrie 450

SENSUYT la Destruction de Troye la grant par personnaigé faicte par les Grecz avec les merveilleux faitz du preux Hector de Troye filz du grãt Roy Priam. Imprimée nouvellement a Paris. *veufve*

feu Jehan trepperel et iehan Jehannot. petit in-4. sans date. Goth. 300

LE RECUEIL des histoires de Troye. Lyon, Denys de Harsy 1544, etc. in-fol., lettres rondes, fig. sur bois. 500

SENSUYT la vie de sainct Christofle (en 4 journées) élégamment cōposée en rime francoise et par personnages par maistre Chevalet iadis souverain maistre en telle compositure nouvellement imprimée.... *a Grenoble le vingt huit de ianvier lan coptat a la nativité de notre seigneur mil ciq cens trente au depens de maistre Anemond amalberti citoyen de Grenoble.* Grand in-4., lettres rondes . . . 1,115

LA VIE et hystoire de madame Saincte barbe par personnaiges avec plusieurs miracles dicelle (en 2 journées et en vers). Et si est a trente et huit personnaiges Dont les noms suivent. — *imprimee a paris par la veufve feu iehan trepperel et Jehan Jehannot*. in-4. goth. sans date, de 30 feuillets à 2 col. 400

LE MÊME mystère. — *Imprimée a Lyon le iii de octobre mil cccccxlii par Olivier Arnoullet*, pet. in-8 goth. de 80 feuillets. . . 300

MIRACLE de monseigneur sainct Nicolas : dung iuif qui prestat cent écus a un crestien a XVIII personnaige, c'est a savoir, etc. *nouvellement imprimé a paris par la veufve Jehan trepperel et Jehan iehannot*. Sans date. in-4. goth. de 18 feuillets à 2 col. . . 600

SENSUYT la vie de monsieur saīct Fiacre filz du roy descosse par personnaige. Contenant comment il vint en France, etc. — *nouvellement imprimée a paris pour Jehan sainct denis*. Sans date. in-4. goh. de 18 feuillets à deux colonnes. 505

BIEN ADVISE MAL ADVISÉ. — *Cy finist le mistère de Bie advise et mal advise Imprime a paris par Pierre le caro pour Anthoine Verard*, etc. — Sans date. pet. in-fol. goth. de 56 feuillets à 2 col 680

LOMME PECHEUR par personnages ioué en la ville de tours (à 60 person. et en vers). — Et imprimé a paris par Anthoine Verard, etc. Sans date. in-fol. goth. à 2 col 1,245

LOMME PECHEUR (en vers). Par personnaiges, iouée nouvellement. C'est assavoir la Terre et le Lymon qui engendrent l'adolescent. Et est a LXIIII personnaiges dont les noms suivent. — *a este imprimé par Jehan trepperel iprimeur et libraire demourant a Paris*, etc. Sans date. in-4o. goth.. 120

LHOMME JUSTE et lhomme mondain (en vers a 82 person. par Simon Bougouinc), Nouvellement composé et imprimé à Paris. — *le xix iour de iuillet mil cinq ces et huyt pour Anthoine verard*. in-4. goth. à 2 col. 506

LE MISTERE du vieil testament par persõnages (en vers), ioué a paris hytorie et imprime nouvellement. — *par maitre Pierre le dru pour Geoffray de Marnef*, etc. Sans date. petit in-folio goth de 356 feuillets à 2 col. 551

LE MÊME MYSTÈRE. — *Nouvellement imprimé a Paris par Jehan Real Lan mil cens quarente et deux.* Pet in-fol. goth. de 424 feuil. à 2 col. 527

LA PATIENCE de Job Histoire extraite de la Bible, etc. (à 49 person. et en vers). *a Paris chez Simon Calvarin.* Sans date. in-4. goth. de 49 feuillets. 250

MORALITÉ NOUVELLE du mauvais riche et du ladre à douze personnages. Sans lieu ni date. pet. in-4 goth. de 8 feuil. à 2 col . . 600

Seul exemplaire connu de cette édition, provenant de la bibliothèque du duc de la Vallière, acheté 1,860 fr. à la vente Revoil, en 1834.

LA NEF DE SANTE Avec le gouvernail de corps humain et la condãnacion des bancquetz a la louange de Diepte et sobriété (moralité à 38 person. et en vers, par Nicole de la Chesnaye).—*imprimé a Paris par Anthoine Verard.* Sans date. in-4. goth. 295

MAISTRE PIERRE PATHELIN (farce a 5 pers. et en vers, par P. Blanchet). Sans lieu ni date. *Paris Pierre Levet*, dont le monogramme est sur le frontispice ; vers 1485. in-4. goth. de 47 feuil. 401

LA MÊME FARCE — *Imprimée a paris par Pierre le Caron*. S. d. in-4°. goth. 560

MAISTRE PIERRE PATHELIN. — Le testament Pathelin a quatre personnaige le grand testamẽt maistre françois Villon, etc. — *Imprimé a Paris en la rue Neufve Nostre Dame*. Sans date. pet. in-8. goth. de 36, 16 et 48 feuillets. 172

MAISTRE PIERRE PATHELIN. — Le testament de maistre Pierre Pathelin. — Le nouveau Pathelin a trois personnages (en vers, attribué à Villon). — *Imprimé a paris pour Jehan Bonfous.* Sans date. in-8. goth. de 80 feuillets.

MAISTRE PIERRE PATHELIN restitué en son naturel. — Le grant blason des faulses amours.—Le loyer des folles amours. *Imprimé a Paris par Anthoine Bonnemère.* 1533. in-16 de 124 feuilles. . . 160

RECUEIL de plusieurs farces anciennes et modernes. Lesquelles ont été mises en meilleur ordre et langage qu'auparavant. Paris, Nicolas Rousset 1612. in-12 de 144 pages. 117

Le nouveau mõde avec lestrif
Du pourveu et de lellectif, etc.

(Sottie à 14 person. et en vers de Jehan Bouchet). *Ilz se vendent a la*

iuifrie a lenseigne des deux Sagittaires. Sans date. pet. in-8. de 102 feuil. IMP. SUR VÉLIN. titre refait à la plume. 200

LA MÊME SOTTIE de la même édition, sur papier. 135

SOTTIE a huit persõnaiges c'est a savoir : le monde, abuz, sot dissolu, sot glorieux, sot corrõpu, sot trõpeur, sot ignorãt, et sotte folle (en vers). — *Ils se vendent a la iuifrie à l'enseigne des deux Sagittaires.* — Sans date. in-8. goth. de 38 feuil. IMP. SUR VÉLIN. 330

LA MÊME SOTTIE de la même édition, sur papier 140

LYON MARCHANT satyre francoise (à 9 person. et en vers, par Barthélemy Aneau) sur la comparaison de Paris, Rohan, Lyon, Orléans, etc., jouée au collége de la Trinité à Lyon. 1541. *On les vend a Lyon en rue Mercière par Pierre de Tours.* M. D. XLII. petit. in-8. goth. de 20 feuillets. 900

Les reliures de tous ces livres dont nous n'avons pas parlé étaient en général fort belles et les exemplaires d'une parfaite conservation. Nous faisons cette observation pour que l'on ne s'exagère pas le prix de livres en mauvais état ou incomplets, comme on le fait trop souvent. La nombreuse suite des moralités, farces et sotties était complétée dans la bibliothèque Soleinne par un grand nombre de copies manuscrites, d'exemplaires imparfaits complétés à la plume et de réimpressions modernes que nous avons dû passer sous silence ; nous n'avions d'autre but que celui de donner une idée du prix des monuments originaux. Les copies fac-simile de Fyot, fort recherchées au commencement du siècle, n'ont guère dépassé le prix qu'elles avaient coûté à faire relier, et cela avec quelque justice. Une réimpression moderne est bien préférable à ces imitations maladroites d'un livre original que rien ne saurait remplacer. Dans la partie plus moderne dont nous n'avons pas à nous occuper ici, les raretés surtout ont été recherchées. Le théâtre d'ALEXANDRE HARDY, 5 vol., Paris et Rouen, 1624-1628, s'est vendu 400 fr. très-bel exemplaire. Cette suite est rare. — ROTROU. 36 pièces, éditions originales, 51 fr. — Pierre Corneille, collection complète de pièces dramatiques, éditions originales, 160 fr. — Molière, collections originales de toutes ses comédies (il ne manquait que les Fourberies de Scapin), 465 fr. On dit que M. de Soleinne cherchait ce dernier livre depuis quarante ans; il n'est pourtant pas fort rare. Nous en possédons un exemplaire, et nous l'avons rencontré plusieurs fois.

NEMO.

DAVID TENIERS.

A GABRIEL GLEYRE.

I

Avant d'arriver à la vie et à l'œuvre de David Teniers, ce petit miroir de la nature flamande, qui, selon le mot du comte de Caylus, « a fait voyager les Pays-Bas dans tout l'univers, » je veux suivre le sillon tracé jusqu'à lui. On n'invente pas un genre dans les arts sans prendre les leçons du passé, sans étudier les traces, quelque vagues qu'elles soient, de ceux qui ont marché avec de pareils instincts.

Je ne parlerai pas ici du vieux Pierre Breughel, surnommé Pierre le Drôle. Ses *paysanneries* sont plutôt de belles miniatures que des tableaux de genre. On a dit que David Teniers s'était inspiré de ses fêtes de village. David Teniers trouvait sans doute bien plus simple de s'inspirer aux tableaux vivants des fêtes de village de son temps. Ses vrais maîtres avoués par lui sont Adam Elzheimer, le vieux Teniers, Adrien Brauwer. Ils ont été, pour ainsi dire, la brillante préface de son œuvre

Adam Elzheimer, un des premiers, peignit en petit, avec une touche spirituelle et piquante, des sujets pris autour de lui, dans la vraie nature. Il est né à Francfort, en 1574. Son premier maître fut Philippe Offenbach, de la même ville ; son second maître, le meilleur sans doute, ce fut lui-même, la nature aidant. Voulant changer de ciel, il partit pour Rome, jeune encore. Il fut d'abord mal accueilli dans ce sanctuaire de la peinture solennelle. On riait de pitié à la vue de ses petits tableaux souriants « Ce ne sont là que des jeux d'enfant, » lui disaient avec dédain les copistes de Raphaël ; mais Adam Elzheimer ne se décourageait point ; en homme raisonnable, il pensait que ce n'est point faire tomber l'art en enfance que de peindre sans façon la nature telle qu'elle est. Les artistes flamands, alors en grand nombre à Rome, le vengèrent bientôt en imitant sa manière. Après bien des luttes avec la pauvreté, la fortune lui tendit la main ; mais, comme il l'a dit ingénieusement, « elle ne m'a tendu la main que pour me faire une aumône. » Il passait trop de temps à finir ses petits tableaux pour devenir riche ; il tenta de se consoler avec l'amour. Il avait une belle figure, un peu grave et un peu triste Dans la gravure d'Eissen, on le voit surtout pensif; il semble plus préoccupé de ses enfants qui ont faim que des sujets souvent gais de ses tableaux. Il est représenté avec des cheveux bouclés, des moustaches relevées et une touffe de barbe au menton. Tel qu'il était, il séduisit une des plus jolies filles de Rome. Il fut d'abord heureux, mais il eut beaucoup d'enfants. Rien de plus désolant pour un homme de cœur que cette misère du foyer qui vient crier famine par la bouche fraîche et rose d'une nichée d'enfants.

Il peignait péniblement, il peignit avec plus de peine encore.

Ses élèves lui vinrent en aide, entre autres Teniers, le père de David Teniers. Mais peu à peu ses derniers élèves, presque tous Flamands, retournèrent en leur pays. Il demeura seul en face d'une femme et de huit enfants, qui ne lui laissaient pas le temps d'achever ses tableaux. Jusqu'alors, il se consolait du moins, à certaines heures, en appuyant sur son cœur blessé ses terribles créanciers de chaque jour. A ces créanciers aimés, il s'en joignit d'autres, qui vinrent à leur tour saisir l'œuvre inachevée dans les mains du pauvre artiste. Jusque-là, Adam Elzheimer avait travaillé jour et nuit bien au delà de ses forces ; comme le pélican solitaire, il avait nourri sa famille avec son sang. Dès qu'il vit que désormais le premier prix de son travail ne serait plus pour sa femme et ses enfants, il perdit courage, et s'enfuit comme un fou dans la campagne de Rome. Pendant près de six mois, il n'habita que les ruines et les ermitages. Sa femme allait lui porter, non pas de quoi vivre, mais de quoi travailler encore pour ses enfants. Dans un ermitage du mont Collini, il peignit *la Fuite de la Vierge en Egypte*. Ce tableau passait pour son chef-d'œuvre : il est au Louvre ; la sainte Vierge tient l'enfant Jésus sur ses genoux. La femme et le dernier enfant d'Elzheimer lui avaient servi de modèles. Saint Joseph conduit l'âne pendant la nuit au bord d'une rivière semée de toutes sortes de plantes et de fleurs aquatiques; il tient à la main, en guise de flambeau, une branche de pin allumée. Le lointain est ravissant : un groupe de bergers se chauffent près d'un beau feu, sur les bords d'un étang, à quelques pas d'une sombre forêt, où leurs troupeaux sont éparpillés. Le ciel est semé d'étoiles ; la lune blanche, un peu au-dessus de l'horizon, éclaire le paysage et les figures avec une grande vérité. Le pauvre Adam Elzheimer eût sans doute bien voulu conduire l'âne, comme Joseph, vers des pays meilleurs. Pour lui, il ne tarda pas à partir pour un autre monde. Ses créanciers, ayant découvert sa retraite, le traquèrent, le saisirent et l'entraînèrent en prison. Il fut forcé d'y travailler pour eux : c'étaient les travaux forcés à perpétuité. Heureusement pour sa famille que de Gaud, gentilhomme d'Utrecht, peintre lui-même, ayant découvert Adam Elzheimer dans la prison, voulut le secourir.

lui et les siens. Cet amitié vint trop tard : le pauvre peintre mourut à la peine, sans avoir attendri ses créanciers. Il ne sortit de la prison que pour le cimetière. A peine mort, ses tableaux furent des plus recherchés, *la Fuite en Egypte* fut vendue à un prix fou ; ses petits tableaux du genre gai, surnommés les Elzheimer, furent payés comme des chefs-d'œuvre, ce qui n'empêcha pas sa femme et ses enfants de languir toujours dans la misère.

David Teniers le vieux naquit à Anvers en 1582. On ne sait rien de son origine ; on ne commence à le connaître un peu que dans l'atelier de Rubens, son premier maître. Il fit, sans trop d'éclat, de la grande peinture jusqu'aux premières années du dix-septième siècle. Il copiait Rubens et Elzheimer avec un grand bonheur. Il partit jeune encore pour Rome, sachant manier le pinceau et fondre la couleur. A Rome, il rencontra Elzheimer presque à son arrivée. Ils devinrent amis, se conseillèrent l'un l'autre tout en partageant le pain bénit du travail ; mais Elzheimer, plus original et plus grand peintre, finit par dominer Teniers le vieux. Après un séjour de dix ans à Rome, celui-ci revint à Anvers. Il avait étudié tous les maîtres italiens ; une fois de retour dans sa patrie, il ne se souvint que des leçons de son ami Elzheimer ; il regarda autour de lui *la petite nature*, comme disaient dédaigneusement les critiques du peintre de Francfort ; il fut frappé de la vérité naïve qu'avait saisie son malheureux ami. Ayant assisté comme convive à une noce aux environs d'Anvers, il résolut de peindre, à la façon d'Elzheimer, toutes ces franches figures qui n'avaient d'autre souci que de vivre, de rire, de boire et de danser. Cette noce de village fit grand bruit : on y voyait des figures heureusement touchées ; il y avait un profond caractère de vérité répandu sur toute la toile ; ce qui frappait surtout, c'était l'entrain d'un groupe de danseurs. Quoique ce tableau fût très-admiré, il ne se trouva point de chalands pour le payer : les amateurs eussent craint de déparer leur galerie par un pareil sujet. Le peintre, qui venait de se marier, abandonna ce nouveau genre pour copier encore les grands maîtres, mais il y revint bientôt. On avait compris que, dans les arts, la vérité a son charme comme le mensonge. Il trouva à vendre ses noces et ses fêtes de village, ses alchi-

mistes et ses buveurs. Il ne devint pourtant jamais riche, et ne laissa à ses enfants que son pinceau pour tout héritage. Il eut deux fils, Abraham et David ; ce fut David qui ramassa le pinceau. Abraham ne fut qu'un peintre sans génie dont le nom serait oublié, comme l'est son œuvre, s'il n'avait eu un tel père et un tel frère. Cependant il a laissé des preuves de talent à Bruxelles sur les panneaux du cabinet de Charles de Lorraine. On a même beaucoup vanté une œuvre de lui, *la Conversation*, peinte avec un certain tour original. Mais que de peintres du Nord, Allemands, Hollandais ou Flamands, qui ont eu du talent et qui n'ont pas eu de nom ! Les temps sont bien changés !

Adrien Brauwer mériterait une étude à lui seul. Sa vie est pleine d'aventures, son œuvre est des plus curieuses. Né à Harlem en 1608, deux ans avant Teniers, dans la boutique d'une marchande d'ajustements pour les paysannes, il mourut à Anvers en 1640, dans un hôpital. Il étudia avec les Ostades à l'atelier de Hals ; de cet atelier il passa à Anvers, où il donna des leçons au jeune Teniers. Il prit de bonne heure du goût pour le cabaret et la vie vagabonde. Malgré les débauches les plus folles, il fut toujours aimé de Rubens. Un voyage à Paris devint la cause de sa mort. Rubens l'honora de ses larmes. L'œuvre de Brauwer sent un peu le cabaret et la tabagie. Ses buveurs, souvent ivres, n'ont pas l'aimable sérénité des buveurs de Teniers ; ils se battent, ils chantent, ils s'agitent ; cependant ils sont bien de la même famille. Ses figures ont une vive expression ; sa couleur est des plus riches ; sa touche, toujours piquante, était large et ferme. Le portrait d'Adrien Brauwer est au Louvre, peint en petit par son ami Van Craesbeck ; il a bien la physionomie de son talent : une lèvre passionnée, une moustache relevée, un regard franc et hardi, enfin tous les caractères de la débauche insouciante sur une tête pleine de génie.

Ainsi Adam Elzheimer commence cette galerie de la *petite nature* où règne surtout la vérité naïve. Des peintres flamands, entre autres le vieux Teniers, emportent en Flandre les leçons de ce maître ; l'atelier de Hals, où étudie Adrien Brauwer, est parsemé de gravures d'après Elzheimer. Or, on le sait déjà, le vieux

Teniers et Adrien Brauwer sont les maîtres du jeune David Teniers, qui devint le roi du genre.

II

David Teniers naquit à Anvers en 1610, dans l'atelier de son père, cet atelier étant tout à la fois la chambre à coucher et le salon. Jamais peintre n'étudia de si bonne heure ; de son berceau il regardait peindre le vieux Teniers. Il n'avait pas quatre ans, que son père le surprit le pinceau à la main, barbouillant avec une gravité comique une kermesse inachevée qui fut perdue.

Rubens, venant visiter David Teniers le vieux dans une maladie, s'arrêta un peu à l'atelier pour voir à l'œuvre ses deux jeunes fils Abraham et David. Abraham poursuivit paisiblement sa tâche, sans s'inquiéter de la présence de cet illustre maître ; David, ému jusqu'aux larmes, laissa tomber son pinceau. Rubens, voyant bien qu'il lui faisait peur, daigna ramasser le pinceau et peindre lui-même à grands traits dans l'ébauche du jeune écolier. Ce fut la plus belle leçon que prit jamais David, car Rubens parlait en même temps qu'il peignait. Il expliquait chaque coup de pinceau. Tout ce qu'il dit sur l'art de colorier, sur l'harmonie et l'ordonnance d'un tableau, demeura pour la vie gravé en traits saillants dans la mémoire de David. Aussi disait-il plus tard : « Je tiens mon génie de la nature, mon goût de mon père, ma perfection de Rubens. » Il avait tort d'oublier Brauwer.

David Teniers à quinze ans peignait déjà les paysages dans les tableaux de genre de son père. Il était né peintre, il en avait tous les instincts, il ne voyait rien pour le plaisir de voir, mais pour le plaisir de peindre. « Il était d'un grand secours à son père, dit un biographe naïf, car il allait avec un âne vendre les tableaux du vieillard à Bruxelles ou à Amsterdam. » Un jour, il rencontra sur la route de cette ville un grand garçon de dix-huit ans en fort mauvais équipage, qui lui demanda où allait son âne : « Il suit le chemin des ânes, répondit David Teniers ; vous voyez donc que c'est votre compagnon de voyage. » Le grand garçon,

c'était Adrien Brauwer. Content de la réponse du jeune Teniers, il fit route avec lui jusqu'à Amsterdam, s'arrêtant aux mêmes auberges pour vivre à ses dépens. Il lui raconta dans un langage bizarre l'histoire de sa singulière jeunesse, et revint avec lui à Anvers pour y chercher fortune.

S'étant brouillé on ne sait pourquoi avec Abraham, David alla, confiant dans son étoile, ouvrir un atelier près de la cathédrale. Adrien Brauwer, qui n'avait d'autre atelier qu'un cabaret, vint peindre chez David. Ce fut là un nouveau maître très-ardent et très-original. Heureusement que David ne l'écouta qu'à l'atelier; s'il l'eût suivi au cabaret, il eût gaspillé sa vie comme fit Brauwer.

On raconte cependant une histoire qui prouve que Teniers allait aussi au cabaret. Il était à une auberge d'Oyssel avec sa palette et ses pinceaux, sans doute au retour de quelques études en pleine campagne; il n'avait pas d'argent, mais il avait faim. Comment se bien tirer d'affaire pour mettre d'accord sa bourse et son estomac? Il commença par déjeuner de toutes ses forces; comme il était à table, un pauvre aveugle jouant de la flûte vint à la porte du cabaret: « A merveille, dit-il, tu viens me donner une sérénade pendant mon repas. » Il ordonna au joueur de flûte de demeurer sur le seuil de la porte. Après déjeuner, il se mit à le peindre; il ne lui fallut pas deux heures pour achever le tableau. Un Anglais, lord Falston, se trouvait là (il y avait alors, comme aujourd'hui, des Anglais partout); ce lord offrit au peintre trois ducats de son tableau. — C'est où j'en voulais venir, dit Teniers. — Des trois ducats, l'un fut pour le joueur de flûte, l'autre pour le cabaretier, le dernier pour le peintre. On s'obstina et on s'obstine encore à regarder ce *Joueur de Flûte* comme le chef-d'œuvre de Teniers. Je ne l'ai pas vu. Il a été d'ailleurs longtemps perdu pour l'Europe; il fut volé à lord Falston et retrouvé en Perse en 1801, par le colonel Dikson.

Teniers lutta durant quelques années contre la misère. Il était forcé d'aller vendre ses tableaux, comme ceux de son père, à Bruxelles ou à Amsterdam. Son talent, encore indécis, flottait de la grande peinture religieuse au petit tableau de genre; il

avait un peu plus de vingt ans quand l'archiduc Léopold, l'ayant rencontré à l'atelier de Rubens, le nomma son peintre ordinaire et son premier *valet* de chambre. (Des biographes disent *aide*, d'autres *gentilhomme.*) Depuis cette bonne rencontre, tout alla à son gré.

Une petite aventure décida tout à fait sa fortune vers ce temps-là. Un gentilhomme du duc, près de se marier, commanda à notre peintre un tableau de l'Hymen. Comme le gentilhomme était passionné, Teniers, pour le contenter, mit en œuvre toutes les ressources de son génie. Il imita les grâces de l'Albane et le coloris de Rubens ; il fit l'Hymen plus beau que l'Adonis antique. Jamais lignes plus pures ne s'étaient animées d'un plus charmant sourire Teniers n'oublia pas le flambeau, jamais flambeau d'amour n'avait tant jeté d'éclat. La veille des noces, Teniers appelle le gentilhomme à son atelier : « Voilà, dit-il, tout ce que j'ai rêvé de plus beau et de plus aimable.

— Vous avez manqué votre coup, dit le gentilhomme en secouant la tête d'un air mécontent ; j'ai une meilleure idée de l'Hymen, je le vois plus agréable et plus gai ; il manque à cette figure je ne sais quoi d'enchanteur que je sens et que je ne puis exprimer. »

En garçon d'esprit, Teniers prit aussitôt son parti.

« Vous avez raison de n'être pas content de mon tableau, il n'est pas sec, ce visage est ambu ; d'ailleurs, mes couleurs ne gagnent qu'avec le temps, comme toutes celles des grands maîtres. Voulez-vous que je vous rapporte ce tableau dans quelques semaines ? Puisque vous vous mariez demain, vous avez bien autre chose à faire qu'à voir l'Hymen en peinture. Croyez-en ma parole ; si vous trouvez à la première entrevue que je me sois trompé, je consens à n'être pas payé. »

Le gentilhomme n'avait rien à répliquer. Il sortit de l'atelier pour aller revoir sa fiancée. C'était une Flamande d'origine espagnole, digne du pinceau de Murillo comme du pinceau de Rubens : comme elle n'avait guère que de l'esprit flamand, elle fut moins adorable le lendemain des noces que la veille ; mais Teniers, en homme sensé, attendit un peu ; il laissa au gentilhomme le loisir de voir l'hymen sous toutes ses faces. Enfin, au

bout de trois ou quatre mois, il porta le tableau au logis du gentilhomme.

« Vous aviez raison, s'écria celui-ci après l'avoir contemplé un instant, le temps a singulièrement embelli votre peinture. A peine si je la reconnais ! le temps doit passer sur les meilleurs tableaux. Comme ces couleurs ont bien plus d'éclat! comme ce flambeau a bien plus de feu ! Je ne puis m'empêcher de vous dire que votre tableau a trop gagné en grâce et en agrément. Vous avouerez que cet air de tête est trop enjoué, on dirait l'Amour ; or, ne vous y trompez pas, c'est l'Hymen que vous avez voulu peindre. Cet œil est trop vif, cette bouche trop folâtre. L'Hymen est un dieu raisonnable avant tout; plus j'y regarde, plus je trouve que vous n'avez pas saisi son caractère.

— A merveille, dit Teniers : comme je l'avais prévu, l'Hymen s'est métamorphosé dans votre imagination ; l'amant n'est plus qu'un mari. Sachez-le donc, ce n'est pas ma peinture qui a changé, c'est votre idée. »

Le gentilhomme voulait se fâcher pour l'honneur de sa femme ; mais comment se fâcher contre un pareil raisonnement? Il offrit de payer le tableau.

« Non, dit le peintre, j'ai manqué de génie en cette aventure ; accordez-moi quelques jours. »

Teniers se remit au travail, il fit un chef-d'œuvre d'esprit ; grâce à la perspective, il fit un portrait de l'Hymen qui paraissait charmant, vu de loin, et un peu renfrogné, vu de près.

L'archiduc Léopold, ayant appris l'histoire de ce portrait, exigea qu'il fût au bout de sa galerie. Tous les curieux, mariés ou non mariés, le vinrent admirer. Dufresny, qui a raconté cette histoire avec tout son esprit, termine ainsi son récit : « Le duc fit placer le portrait au bout d'une agréable galerie, sur une espèce d'estrade, et, pour monter sur cette estrade, il fallait passer un pas fort glissant ; en deçà, c'était le charmant point de vue ; mais, sitôt qu'on avait passé ce pas, adieu les charmes, ce n'était plus cela. »

Cornille Schut, qui fut tout à la fois bon peintre d'allégories, bon poëte et bon graveur, a le premier rapporté cette petite histoire. « Ce qu'il y a de curieux, dit-il dans sa narration, c'est

que ce tableau de l'Hymen a amené le mariage de David Teniers. » Voici comment : Cornille Schut était un des tuteurs d'Anne Breughel, fille de Breughel-de-Velours ; elle demeurait avec sa famille. Comme elle était aimable et belle, il prenait plaisir à la conduire à la promenade, tantôt aux ateliers de Rubens et de Van Baëlen, ses autres tuteurs, tantôt à la cour de l'archiduc Léopold, tantôt sur l'eau ou en pleine campagne. Un jour qu'il lui montrait le tableau de Teniers, *en deçà du pas glissant*, notre peintre survint. Après quelques paroles sur la pluie et le beau temps, sur la poésie et la peinture, Teniers dit tout à coup à la jeune fille :

« Madame, *voulez-vous passer au delà ?*

— Oui, dit-elle peut-être sans réfléchir.

— Je vous prends au mot, » dit Teniers en lui offrant la main.

Anne Breughel rougit et refusa de passer. Cornille Schut prit l'aventure en poëte plutôt qu'en tuteur.

« Pourquoi ne passeriez-vous pas ? dit-il en souriant.

— A quoi bon, dit-elle un peu enhardie, puisque de l'autre côté le tableau change d'effet et de couleur ?

— Pour vous et pour moi, jamais ! dit étourdiment le jeune peintre ; ou plutôt, je vous promets de revenir tout de suite en deçà du pas fatal. »

Il survint du monde mal à propos. Teniers salua galamment et s'éloigna déjà amoureux. Le lendemain, il entra, après mille détours, à l'atelier de Cornille Schut, qui peignait des camaïeux dans une guirlande de fleurs de Seghers.

« Maître Cornille, demanda Teniers, voulez-vous me dire ce qu'il y a de mieux à faire pour séduire une femme ?

— Des vers, répondit le poëte-peintre. Vous êtes donc amoureux ?

— Comme un fou, au point que l'archiduc croit que j'ai perdu la raison.

— Et amoureux de qui, messire David Teniers ?

— Vous le devinez, répondit le jeune peintre. Ah ! si je savais faire des vers comme les vôtres !

— Je ne suis pas maître de la main d'Anne Breughel, elle a

deux autres tuteurs, Rubens et Van Baëlen ; d'ailleurs, je la tiens pour femme résolue : elle prendra un époux à sa guise. »

Teniers, voyant Rubens peu de jours après, lui demanda aussi ce qu'il y avait de mieux à faire pour séduire une femme.

« Un portrait qui l'embellisse, répondit le grand peintre.

— Que n'ai-je votre talent ! s'écria Teniers avec un soupir, j'embellirais encore Anne Breughel.

— Puisqu'il est question d'Anne Breughel, allez voir notre grave ami Van Baëlen, son premier tuteur ; il vous dira, en vieux philosophe revenu des passions de ce monde, ce qu'il y a de mieux à faire sur ce chapitre. »

David Teniers alla tout droit à l'atelier du vieux peintre. Il le trouva peignant sur cuivre une copie de son grand tableau, *Saint Jean qui prêche dans le désert*. Teniers l'avait vu souvent au palais de l'archiduc ; il aborda tout de suite la question :

« Qu'y a-t-il de mieux à faire pour séduire une femme?

— L'aimer, répondit le vieux peintre.

— Vous avez peut-être raison ; cependant j'adore Anne Breughel, qui n'est, j'imagine, pas le moins du monde touchée de mon amour. »

Les trois tuteurs interrogèrent tour à tour Anne Breughel, qui n'avait point oublié David Teniers. Il se trouva que Van Baëlen avait parlé plus judicieusement que ses cotuteurs. Tous trois tinrent conseil ; on mit sur les balances le talent de Teniers et la fortune d'Anne Breughel, l'esprit de l'un et la grâce de l'autre. Après bien des débats, on se décida pour le mariage. On rassembla les jeunes gens dans un souper chez Rubens ; on s'amusa un peu de leur embarras ; au dessert, on dit à Teniers qu'on l'avait appelé pour signer au contrat de mariage d'Anne Breughel en sa qualité d'imitateur du vieux Pierre Breughel, son grand-père. En effet, un garde-notes se présenta très-sérieusement. On lui fit place au bout de la table ; il déploya un parchemin, tailla sa plume, et offrit de lire son écrit sur les conventions des futurs époux. David Teniers ne douta plus de son bonheur ; il offrit de signer des deux mains.

Ce contrat de mariage, conservé aux archives d'Anvers, fut rédigé en faveur de la femme contre le mari. Il y est dit qu'en

cas de décès d'Anne Breughel, ses enfants recueilleraient, non-seulement les biens qu'elle apportait en dot, mais encore tous les bénéfices de la communauté. Nous verrons tout à l'heure cette clause exécutée de point en point Les trois tuteurs avaient tout arrangé en hommes de loi, tout artistes qu'ils étaient.

Le mariage eut lieu solennellement à quelques jours de là. L'archiduc, le matin même, donna son portrait en médaillon à Teniers avec une chaîne d'or. Cette chaîne d'or fut d'un heureux présage ; ce mariage n'eut pour Teniers que des chaînes de fleurs. Anne Breughel lui fut toujours douce et gracieuse ; elle lui donna quatre jolis enfants sans cesser de l'aimer comme au premier jour ; lui-même l'aima toujours avec la tendresse d'une âme ardente : en un mot, ils ne virent jamais l'hymen qu'*en deçà du pas fatal.*

Dans les premières années de son mariage, il continua d'habiter le palais de Léopold, ne travaillant guère que pour le roi d'Espagne. Le roi d'Espagne fut si enchanté de sa façon de faire et de son agilité, qu'il fit bâtir une galerie tout exprès pour ses œuvres. D'abord Teniers n'avait guère que copié les grands maîtres de Flandre et d'Italie. Bientôt ennuyé de suivre les maîtres à la lettre, il ne fit plus que les imiter ; ses imitations eurent une vogue singulière : on alla jusqu'à les préférer aux modèles ; il réussissait surtout à imiter Rubens au point qu'on s'y méprenait quelquefois. Ces pastiches furent gravés sous sa direction ; ces gravures forment un grand volume in-folio très-curieux à étudier.

Teniers comprit que jusque-là il n'avait mis son génie qu'au service de sa fortune et des maîtres qu'il *traduisait ;* il voulut être à son tour un peintre original. Dans ses heures de loisir, se rappelant les leçons de son vieux père, il créait en quelques coups de pinceau une scène prise autour de lui dans la nature pure et simple. Il finit par abandonner tout à fait les grands sujets, il borna son génie, flamand avant tout, dans un horizon flamand. Il s'était lassé de voir des saints en extase, des saintes en pénitence ; il n'avait jamais rencontré de pareils tableaux sur son chemin. Assez d'autres avaient peint pour l'Église catholi-

que, apostolique et romaine ; n'était-il pas temps de représenter la créature humaine sous une autre face, dans un caractère plus vrai ? Puisque la peinture est un miroir, pourquoi ne pas promener ce miroir dans le chemin où l'on passe aussi bien que dans le chemin où l'on ne passe guère? Le tableau de la joie franche et naïve, le tableau de la vie telle qu'elle est, ne doit pas être indigne de l'art ; la prose doit plaire aussi bien que les vers. Ainsi raisonnait Teniers, et, comme tous les hommes de génie, il avait raison. On aurait bien pu lui répondre que la peinture, comme la poésie, est une fille du ciel, qu'elle ne doit descendre que pour s'élever plus haut, qu'elle a pour mission de parler à l'âme le langage des dieux, qu'elle doit enseigner en même temps que séduire, et autres paradoxes de cette force. Mais comment dire à Teniers qu'il avait tort en voyant ses paysans en gaieté ?

Adrien Brauwer et Van Craesbeck avaient pris à Anvers, parmi les mariniers et les buveurs, toutes les physionomies originales ; pas un intérieur de cabaret, pas une figure plaisante qu'ils n'eussent peints à diverses reprises. David Teniers voulut aller à la conquête d'un nouveau monde ; il ne fit pas grand chemin pour cela. Entre Malines et Anvers, au village de Perck, il y avait un château à vendre, le château des Trois-Tours, vieil édifice gothique digne d'abriter un prince. David Teniers, qui était un prince parmi les peintres flamands, acheta hardiment le château, résolu d'y passer sa vie dans le luxe, le travail et la nature. Le lieu était bien choisi : clocher pointu, prairie, étang, enclos pittoresque, ménétriers, ivrognes, tout ce que Teniers cherchait, il le trouva à Perck et aux villages environnants. Il mena grand train : il eut des laquais et des équipages. Ce qui surprendra sans doute, c'est qu'il étudiait presque toujours les danses et les cabarets par la portière de son carrosse. Il n'imitait point en cela son ami Brauwer, qui buvait et dansait avec ses modèles.

Son château devint un des plus beaux rendez-vous de chasse; l'archiduc Léopold, le prince d'Orange, le duc de Marlborough, l'évêque de Gand, don Juan d'Autriche et autres personnages illustres plus ou moins, s'y donnaient rendez-vous. Don Juan

d'Autriche passa au château des Trois-Tours plus d'une belle saison, prenant des leçons de peinture et fraternisant avec Teniers. Comme souvenir de bonne et franche amitié, il a peint, avec le talent de la patience, le portrait du fils de Teniers.

Notre peintre n'était pas seulement célèbre en Flandre et en Hollande ; la reine Christine de Suède lui écrivait et lui envoyait son portrait en médaille orné des plus riches pierreries. La France, l'Allemagne et l'Italie se disputaient ses œuvres. Il y avait pourtant çà et là des protestations contre son talent ; on sait le mot de Louis XIV : « Qu'on m'ôte ces magots de devant les yeux ! » dit ce prince un jour qu'on avait orné sa chambre de quelques grotesques de Teniers. Ce mot ne prouve rien contre Louis XIV ni contre Teniers. Le grand roi, qui n'avait jamais vu que des courtisans en longues perruques, en fines dentelles et en habits brodés, ne pouvait croire qu'il y eût quelque part, en Flandre ou ailleurs, une créature humaine comme celles que peignait Teniers.

Cependant ce peintre grand seigneur n'étudiait pas toujours en carrosse ; dans ses kermesses, nous le voyons quelquefois assis au bout d'une table rustique entre sa femme et ses enfants, suivant d'un regard pénétrant tous les jeux de physionomie des buveurs éparpillés autour de lui ; il lui arrive même de verser à boire à ses modèles, mais d'une main blanche et dédaigneuse, qui contraste singulièrement avec son action.

Son grand train le ruina deux fois. A sa première ruine il se contenta de travailler la nuit ; il n'en supprima point pour cela un seul cheval ni un seul domestique ; il n'en reçut pas moins des excellences de tous les pays, qui se croyaient, au château des Trois-Tours, dans un château royal. Le travail rétablit ses finances. On assure qu'il produisit jusqu'à trois cent cinquante tableaux dans une seule année. Mais à force de produire il désespéra les chalands, ses œuvres tombèrent de prix ; bien des tableaux restèrent suspendus aux lambris dorés de l'atelier. Alors, ne sachant plus comment se tirer d'affaire, on rapporte que Teniers, de complicité avec sa femme et ses enfants, se fit passer pour mort. On éleva un mausolée dans le jardin ; Anne Breughel revêtit un habit de deuil ; enfin la comédie fut jouée

si bien, que le dénoûment prévu arriva. Les tableaux de Teniers quadruplèrent de prix; ce que voyant, Teniers sortit de son atelier et reprit encore son beau train de vie. Mais c'est là un conte de biographe-anecdotier; Teniers, avec ses sentiments religieux, n'eût jamais consenti à jouer ainsi la comédie de la mort. D'ailleurs Anne Breughel, cette épouse adorée et si adorable, cette mère si tendre et si pieuse, n'eût jamais voulu profaner les larmes du veuvage. Sous l'empire, quatre vaudevillistes, qui n'ont pas eu de l'esprit comme quatre, ont, à propos de ce conte, gâté à plaisir, dans un pauvre petit cadre, la riche et belle figure de Teniers.

David Teniers a peint quelques pages de sa vie au château des Trois-Tours. Un de ses plus jolis tableaux, très-admiré, au dix-huitième siècle, dans le cabinet du duc de la Vallière, le représente avec sa famille sur la terrasse de son château. Son costume est flamand et espagnol. Il joue du violoncelle avec bonne grâce et d'un air mélancolique. Anne Breughel ouvre devant lui un livre de musique. Le plus jeune de leurs fils s'epanouit naïvement entre eux; l'aîné, qui a douze ou treize ans, vient du château, apportant un verre et une cruche. Abraham Teniers, drapé fièrement dans son manteau, le chapeau sur la tête, à demi masqué par une porte, observe gravement ce tableau. Un singe grimpé sur un petit mur semble écouter la musique avec charme. Madame Teniers est très-simplement vêtue; des cheveux qui tombent en boucles, une rose à son corsage, un tendre sourire de mère, voilà toute sa parure.

Un autre tableau de famille, *la Diseuse de bonne aventure*, représente Anne Breughel écoutant les prédictions d'une horrible bohémienne qui lui tient la main. On est en pleine campagne. Teniers est présent. D'un côté du groupe, on voit son fils qui s'éloigne et entraîne un grand lévrier; de l'autre côté, d'autres bohémiens, dignes de Callot, font une halte pour attendre leur compagne. Toutes les physionomies sont bien exprimées. Madame Teniers a l'air de douter des prédictions de la sibylle, qui doit lui promettre une longue vie et une belle mort, une belle place en ce monde et dans l'autre. Or, Anne Breughel mourut vers ce temps-là.

Le château des Trois-Tours domine un grand nombre de paysages du peintre ; mais Teniers a voulu lui consacrer un tableau tout entier. C'est un vieux château sans caractère et sans style. Cependant il a quelque chose d'imposant dans ses vieilles tours inégales. Il est baigné par un étang où s'inclinent le roseau et la fleur aquatique. Teniers s'est peint sur le pont, avec sa femme et ses enfants. Dans un autre tableau, il s'est peint voguant sur l'étang dans une nacelle. Des chiens le suivent à la nage.

Abraham a laissé un beau portrait de David Teniers peint au château des Trois-Tours. Quoique drapé à l'espagnole, en dépit de ses cheveux bouclés, de sa fine moustache, de sa fraise, de ses chaînes d'honneur, de ses manchettes et de ses éperons, il a un peu l'air d'un riche paysan de la Flandre.

Il était à peine au milieu de sa carrière, quand il vint à perdre sa femme. Son affliction fut des plus grandes. Le château des Trois-Tours, si égayé par son bonheur passé, se transforma en un tombeau vaste et glacial. La nature, son atelier ordinaire, ne lui parla plus que des grâces et des vertus d'Anne Breughel. Comme, selon son contrat de mariage, il devait, à la mort de sa femme, abandonner tout son bien à ses enfants. Il se retrouva pauvre comme au point de départ. Ses enfants n'eussent point exigé que les clauses du contrat fussent accomplies en leur faveur ; mais David Teniers, malgré les représentations de tout le monde, voulut se déposséder dans l'année même de son veuvage, disant qu'il ne voulait pas vivre sur un bien d'orphelins. Le château des Trois-Tours fut donc mis en vente. Un conseiller au parlement de Brabant, Jean de Fresne, l'acquit en deniers payables aux enfants du peintre, à leur majorité. Teniers se retira à Bruxelles en très-petit équipage. Il conserva pourtant un cheval, ne pouvant peindre qu'au retour de la promenade en pleins champs. A peine si on voulait croire à cette métamorphose. Naturellement il vendit ses tableaux à moitié prix. On n'osait marchander avec le grand seigneur ; avec le peintre redevenu pauvre, on craignait toujours d'offrir trop d'argent. D'ailleurs la fortune se lasse de sourire aux mêmes visages. Teniers vivait solitairement ; il tournait ses idées vers l'ombre de sa chère

Anne et vers la religion chrétienne ; il veillait avec sollicitude sur ses enfants au collége. David commençait à trouver un certain charme de mélancolie dans cette existence pleine de regret, mais paisible ; il s'était remis au travail avec l'ardeur de sa première jeunesse, quand une aventure toute romanesque le ramena à sa vie ancienne.

Plusieurs fois déjà, dans ses courses à cheval, il était allé rêver à Perck, en vue du château, sur ses gracieux souvenirs de fortune, de gloire et d'amour. Un soir, par la grille du jardin, il vit apparaître une jeune dame en promenade dont la figure avait quelques nuances de celle d'Anne Breughel. Dans sa douce surprise, il laissa aller la bride de son cheval, qui effeuillait d'une dent impatiente la branche d'un vieux saule. Il suivit d'un regard ardent cette gracieuse apparition, qui était comme un songe du passé. La jeune dame disparut presque au même instant dans une allée touffue conduisant au château. Teniers regardait toujours, tantôt le château, tantôt l'étang, tantôt l'allée touffue. « Ma pauvre Anne Breughel, tu n'es pas morte pour moi, » dit-il tristement, mais avec un pressentiment de joie. « Non, reprit-il, non, tu n'es pas morte. Je te retrouve partout ici, sous ces mêmes arbres, à cette même nacelle qui a promené tant de bonheur. » Tout en se parlant ainsi, le pauvre peintre ne voyait pas que son cheval, qui avait aussi ses souvenirs, prenait tout doucement le chemin des écuries. Sur le pont, Teniers ressaisit la bride en soupirant. « Non, non, mon noble ami, nous n'avons même plus le droit de pied à terre dans ce château. »

Ce jour-là, Teniers rentra plus tristement que de coutume à son logis. « Pourquoi ai-je vendu ce château ? disait-il avec amertume ; au moins là je serais en quelque sorte plus près de ma chère Anne ; je m'imaginerais encore la voir et l'entendre. » — Le lendemain, il ne put s'empêcher de retourner à Perck. Le conseiller, l'ayant rencontré au bord de l'étang, le pria d'entrer au château et de s'y considérer comme le maître. Il fut présenté à Isabelle de Fresne. C'était une jeune fille blonde et blanche qui s'ennuyait dans la solitude, quoique dans un château. Elle avait le regard tendre et naïf d'Anne Breughel. Teniers

en fut charmé. Elle peignait un peu; le peintre offrit de lui donner une leçon dans son ancien atelier. Une giboulée vint fondre sur le château; le conseiller retint Teniers, qui ne fut point fâché du contre-temps. Le souper fut très-gai. Le pauvre peintre se croyait presque revenu en son ancienne splendeur. La douce figure d'Anne Breughel manquait au tableau; mais Isabelle de Fresne avait bien du charme. « Quelle fâcheuse idée vous a pris de quitter ce château? dit le conseiller au dessert. Pour augmenter le patrimoine de vos enfants, je le sais; mais c'est pousser trop loin l'amour paternel. A un génie tel que le vôtre, il faut un palais pour asile. — Mon vrai palais, c'est la nature, dit le peintre en jetant un regard d'envie sur les lambris dorés du château des Trois-Tours. — Mon vœu le plus cher, monsieur Teniers, serait de vous avoir ici durant toutes les belles saisons. — En vérité, monsieur le conseiller, je serais fier de vivre en si bonne et en si belle compagnie; mais le temps des fêtes est passé pour moi. J'ai été un grand seigneur et un peintre, aujourd'hui je ne suis plus qu'un peintre. Toute ma joie est sur ma palette. Je peindrai encore le bonheur, mais le bonheur des autres. » Disant cela, Teniers regardait tendrement Isabelle. La jeune fille rougit et parla d'autre chose. Le lendemain, Teniers se leva dès l'aube pour retourner à Bruxelles. Pendant que son cheval mangeait l'avoine, il alla se promener au bord de son étang bien-aimé. La matinée était des plus fraîches et des plus agréables; un vent léger secouait la brume au-dessus des prairies de Vilvorde. Grâce à l'orage de la veille, la campagne répandait l'odeur pénétrante des herbes et des buissons; le soleil levant blanchissait le haut des tours et la cime des arbres; enfin, selon Arnold Houbraken, qui a rapporté cet épisode, la matinée était pleine d'amour et d'espérances. Teniers s'appuya contre le tronc d'un saule pour regarder tour à tour l'étang et le château. Il était perdu dans ses chers souvenirs, quand tout à coup, levant pour la vingtième fois les regards vers la fenêtre adorée où s'appuyait Anne Breughel durant les beaux soirs, il vit apparaître son image comme par enchantement. C'est bien elle, avec ses blonds cheveux tombant en longues boucles; voilà bien cette figure pensive où la

grâce naïve sourit. Il allait tendre les bras, quand il reconnut Isabelle de Fresne. « Hélas! dit-il en baissant la tête, ce n'est pas elle, et pourtant... » Il rentra au château, monta à cheval, et partit lentement. Durant toute une semaine, il ne fit rien de bon. Il voulut peindre le portrait d'Isabelle de Fresne; mais c'était une œuvre au-dessus de ses forces. A peine ébauché, ce portrait lui rappelait en même temps Anne Breughel et Isabelle de Fresne : ces deux charmantes images étaient pour jamais enchaînées sous son regard. Il chercha des distractions, craignant de devenir amoureux : il fit un voyage en France; il partit même pour l'Italie ; mais, à peine à Lyon, l'amour lui fit rebrousser chemin. A son retour, il trouva une lettre du conseiller qui se plaignait de son oubli. « Venez, monsieur, nos paysans eux-mêmes sont en souci de voir leur seigneur, et ma fille Isabelle trouve que ce n'est pas assez de prendre une seule leçon de peinture, même d'un maître tel que vous. » Teniers partit aussitôt pour Perck. Le conseiller le pria avec instance de passer au château le reste de la saison ; Teniers s'y installa à toute aventure, ne sachant s'il était plus heureux pour lui de fuir Isabelle que de la voir sans cesse.

Par hasard sans doute, la jeune fille avait depuis peu pour suivante une des caméristes d'Anne Breughel ; ce fut une autre illusion pour le pauvre Teniers, qui, en la rencontrant, voulait toujours lui demander si sa femme était à la promenade, sur l'étang, au jardin, ou dans la prairie. Cette fille, par habitude sans doute, habillait sa nouvelle maîtresse comme l'ancienne : c'était la même coiffure, la même plume au chapeau, les mêmes dentelles, les mêmes couleurs. Teniers s'imaginait souvent rêver à la vue de ce souvenir vivant si doux et si triste. Plus d'une fois, en baisant la main d'Isabelle de Fresne, il croyait ressaisir son bonheur passé. Chaque jour il découvrait de nouvelles ressemblances ; hier c'était la main, aujourd'hui c'est le pied ; demain elle chantera, et il s'écriera avec transport : « C'est Anne qui chante. » Jamais l'illusion n'a été si puissante : il faillit en devenir fou. A certaines heures, il s'éloignait en toute hâte du château, dans la crainte de ne plus pouvoir maîtriser son cœur. « Qu'avez-vous donc, mon hôte? lui demandait le conseiller

frappé de ses distractions inquiètes, est-ce que notre façon de vivre ne vous plaît pas ? Votre mine ne fait pas honneur à notre maître d'hôtel. — Je n'ai rien, répondait Teniers ; un souvenir, un regret, je ne sais. »

Un soir, après le coucher du soleil, comme notre peintre était assis au bord de l'étang, secouant du pied les roseaux, évoquant les gracieuses images du souvenir, Isabelle de Fresne et sa suivante vinrent à passer dans la nacelle grise. Grâce à la nuit tombante qui jetait un voile léger, grâce à sa rêverie nuageuse, grâce à un grand chien qui suivait la nacelle à la nage comme au beau temps, Teniers ne fut plus maître de lui. La nacelle touchait les roseaux, il s'y élança tout éperdu. « Anne ! Anne ! s'écria-t-il. Isabelle, pardonnez-moi, reprit-il aussitôt en tombant agenouillé aux pieds de la jeune fille. — Eh bien, oui, lui dit-elle avec entraînement, Anne Breughel si vous voulez. »

On devine sans peine que la jolie Isabelle, peut-être un peu romanesque, avait aimé Teniers ; que, touchée de ses regrets pour Anne Breughel, elle avait entrepris de les adoucir en arrivant peu à peu, à force d'illusions, à prendre la place de cette femme adorée.

Trois semaines après, Teniers épousa la fille du conseiller, qui avait vainement élevé quelques obstacles. Il revint habiter le château ; il reprit sa façon de vivre de son meilleur temps. Isabelle de Fresne, séduite par son génie rustique et ses nobles manières, lui fut très-dévouée jusqu'à sa mort. Elle savait qu'elle lui rappelait toujours sa première femme ; loin de s'en plaindre et de s'en irriter, elle avait pris peu à peu les habitudes d'Anne Breughel, dans le dessein généreux de faire illusion sans cesse au peintre. Aussi Teniers, ravi d'avoir retrouvé une si douce compagne, l'aimait pour elle et pour Anne Breughel.

Il survécut encore à cette seconde épouse. Il mourut âgé de plus de quatre-vingts ans. Il vivait retiré à Bruxelles, toujours ardent au travail. Sa mort fut douce et paisible. Un de ses fils, récollet à Malines, lui ferma pieusement les yeux. Grâce au zèle de ce fils, il était devenu très-bon catholique. Il avait peint pour le couvent de Malines les dix-neuf martyrs de Gor-

cum. Ce fils a écrit une vie de son père, entremêlée d'oraisons et de litanies. La seule page curieuse est la dernière, qui parle de la mort de ce grand peintre.

Déjà dans le délire, David Teniers ne parlait qu'à de longs intervalles. Au milieu de la nuit, après un assoupissement pénible, il prit la main de son fils avec agitation : « Voyez-vous là-bas ? » lui dit-il en soulevant la tête. Le récollet regarda dans le fond de la chambre. « Je ne vois rien, mon père. — Voyez-vous, reprit le vieux peintre, dans ce laboratoire, cet alchimiste qui médite? Il s'est tourné vers moi pour me dire adieu. — Adieu donc. — Qu'ai-je dit, un alchimiste? c'est un buveur, ils sont deux, trois, quatre; l'odeur de leur bière me monte à la tête. Oh! les profonds politiques! les voilà qui transportent les Flandres en Espagne! Les ivrognes! c'est pour y boire à plein verre du vin de Malaga. Mon fils, empêchez donc de fumer ce paysan qui n'a rien à dire. Bien à propos, j'entends sa pipe qui se casse; je me trompe, c'est le violon du vieux Nicolas Soëst ; il y a donc kermesse à Perck aujourd'hui? Ouvrez la fenêtre. Prenez garde, Marguerite, le vent bat vos jupons. — Comme ce chimiste est profond! — Le vieux fou! — C'est bien la peine d'avoir des cheveux blancs ! — J'aime mieux voir ton violon, Nicolas Soëst, mais que diable joues-tu donc là ? — Mon fils! mon fils! voyez-vous? c'est effrayant! »

Le vieux peintre tressaillit et passa la main sur ses yeux.

« Voyez-vous la triste danse ! le vieux Nicolas Soëst n'est plus qu'un squelette, il joue des airs funèbres. Je les vois tous qui passent dans le cimetière. — Ils s'en vont tous. — Adieu, mes amis. — Appelez mon laquais, il est temps de partir. »

Voilà à peu près les derniers mots du peintre de la petite nature. Le fils, suivant le vœu du père, fit transporter sa dépouille mortelle dans le chœur de l'église de Perck, sous ce clocher qui, dans ses tableaux, se dessine à tous les horizons. Les dimanches, les arrière-petits-fils des paysans qu'il a peints au cabaret ou à la danse passent sur le marbre de sa tombe avec un naïf sourire de mélancolie et de gaieté.

III

Je n'ai garde d'entreprendre l'analyse de l'œuvre de Teniers. Son œuvre est partout, hormis à Anvers, sa patrie. Qui n'a vu avec un sourire de béatitude ses joueurs de boules, ses joueurs de quilles, ses joueurs de cartes, ses galants endimanchés qui filent le parfait amour entre une pipe et un pot de bière, ses musiciens qui s'accompagnent du tintement des verres, ses pêcheurs si patients, ses alchimistes si profonds, ses cabaretiers dont la figure est déjà une enseigne, ses ginguettes si joyeuses, ses tabagies si bien enfumées ; ses intérieurs, où l'on entrerait de si bon cœur ; ses hommes changés en bêtes, ses bêtes changées en hommes tout aussi naturellement ; enfin ces paysanneries, ces kermesses, ces fêtes de village où les acteurs jettent si franchement leurs bonnets par-dessus les moulins ?

On peut dire que Teniers a peint tout ce qu'il a vu. Pas une figure originale n'a passé vainement sous ses yeux ; la nature elle-même l'a inspiré dans toutes les saisons et sous toutes ses faces. Sa galerie, qui de son aveu tiendrait deux lieues de pays, n'est pourtant pas très-variée ; c'est le même tableau étudié à divers points de vue ; ainsi, dans ses fêtes, on voit toujours des danseurs éperdus, des buveurs qui se battent et roulent avec les tonneaux vides, un ivrogne qui va en zigzag réfléchir dans un coin, des gourmands attablés, des joueurs de flûte ou des joueurs de violon qui battent la mesure à grands coups de verres ; enfin un groupe de grands seigneurs qui ont l'air d'être au spectacle.

Certains petits tableaux de ce maître, peu connus sans doute, peut-être même dédaignés, me charment tout autant que ses buveurs éternels ; ainsi, *la Bohémienne en couche*, *le Sabbat*, *la Solitude*, quelques autres encore, me prouvent que Teniers a eu ses jours de poésie. La bohémienne, cette juive errante qui n'a le plus souvent d'autre abri que le ciel, a été bien comprise par le peintre ; elle accouche dans le creux d'une roche, son berceau et sa tombe. Toute sa misère est reproduite avec une vérité qui vous effraye. *Le Sabbat* est une fantaisie à la Callot.

La Solitude est tout à fait l'œuvre du peintre. On voit une ruine abandonnée sous un ciel triste, un berger qui conduit ses moutons dans un ravin, trois solitaires qui discourent bruyamment sur les bienfaits du silence. Mais la poésie de Teniers est surtout la poésie de la gaieté. La philosophie de Teniers est toujours au cabaret. Un de ses tableaux, qu'il a appelé *l'École flamande*, enseigne, à l'en croire, la vraie science de la vie. Or, cette école a pour maître un franc buveur qui préside ses disciples sur un tonneau en perce. Il tient d'une main un broc, de l'autre il soutient sa pipe ; il hume du même coup bière et tabac, tout en regardant passer Manon par la fenêtre. Les disciples sont dignes d'un tel maître, ils apprennent à jouer aux cartes; ils n'ont pas d'autre alphabet.

Teniers était plutôt un dessinateur spirituel qu'un grand dessinateur; cependant il a laissé des tableaux où le dessin n'est pas sans noblesse. Mais comment rester un grand dessinateur quand on prend dans la nature tout ce qui est sans beauté et sans caractère, quand on dédaigne la grandeur pour l'exactitude? Ses études sont à la mine de plomb ou au crayon noir; il y a très-peu de travail; on est surpris de voir qu'avec un trait par-ci par-là jeté hardiment, il ait saisi si finement l'expression. Il a gravé à l'eau-forte quelques planches recherchées, entre autres une fête de village; mais ces gravures n'ont ni l'esprit de Callot ni la couleur de Rembrandt.

Teniers, qui aimait avant tout le coloris de Titien et de Rubens, prouva à son tour, comme ces maîtres l'avaient prouvé, qu'on peut donner beaucoup d'effet à un tableau sans avoir recours aux grandes oppositions. Dans ses tableaux, le clair-obscur est senti si aisément, qu'on dirait qu'il n'y a pas songé. Quelques-unes de ses pêches, de ses chasses, de ses tabagies, où tout est clair, surprennent par leur effet; en l'étudiant, on découvre sans peine que ce n'est point par des couleurs opposées qu'il arrive à cet effet; c'est presque toujours au seul mélange de couleurs qu'il doit l'artifice de répandre la vapeur et de marquer avec précision les dégradations des plans. Veut-il qu'un clair serve de fond à un autre clair, il émousse ce qu'il a de trop éclatant, répandant sur cet éclat des tons bleuâtres,

c'est-à-dire de la vapeur aérienne, et, revenant sur l'autre clair, il le fait avancer en augmentant sa vigueur par des tons chauds et dorés.

Tous ses tableaux sont d'une grande légèreté de coloris ; ses fonds sont faits de rien, l'ombre n'y empêche pas la lumière, on sent partout la fluidité de l'air. Il peignait d'abord tout d'une pâte, après avoir marqué la place des tons divers ; il chargeait ensuite les lumières, après quoi il fouillait dans l'ombre. Comme il craignait la crudité des couleurs, il les mélangeait toujours, aimant mieux ajouter à leur éclat par l'artifice de la lumière. Aussi ses ennemis disaient que ses tableaux n'auraient point de durée, que ce n'était qu'un lavis d'huile coloriée, et autres critiques sans mesure. David Teniers eut durant quelques années le grand tort d'écouter ses ennemis. Il repeignit ses tableaux à diverses reprises : ses tableaux perdirent beaucoup ; ils devinrent lourds, chargés, gris et rougeâtres. Ce que voyant, Rubens ramena Teniers à sa bonne manière : « Chargez, lui dit-il, les lumières tant que vous le jugerez à propos, vous n'irez jamais trop loin ; mais, en peignant les ombres, conservez les transparents des fonds. »

Ses paysages sont en harmonie avec ses figures ; on sent que ses arbres avoisinent des cabarets ; on n'y entend pas le gazouillis des oiseaux. Il peignait le premier arbre venu comme le premier rustre venu, sans cacher les fautes de la nature : pas un de ses arbres qui ne serait déplacé dans un parc. Cependant son feuillé est facile, l'air s'y joue bien. Les ciels de ses lointains sont peu variés ; ce sont toujours les horizons du château des Trois-Tours. Les ciels sont touchés avec légèreté et avec feu ; les lointains ne s'arrêtent que dans l'infini ; ils ne sont pas d'un plus joli goût que les arbres. Teniers n'attendait pas qu'un nuage poétique passât sous ses yeux, il saisissait sans plus de façon le ciel comme il était. Watteau, qui, selon Voltaire, fut pour le gracieux ce qu'était Teniers pour le grotesque, choisissait les plus jolis arbres et la plus belle lumière. Loin de raccourcir ses figures, il les grandissait ; aussi, avec le même pinceau que Teniers, il arrivait à la grâce la plus délicate. Teniers était d'un grand secours aux paysagistes ; il ornait leurs tableaux

de figures sans jamais détruire l'harmonie, sachant joindre merveilleusement sa manière avec celles des paysagistes qui l'appelaient à leur aide.

Son léger pinceau courait toujours avec une vitesse merveilleuse ; on a un grand nombre de tableaux surnommés *les Après-dînées de Teniers*, parce que ce peintre les commençait et les terminait dans la même veillée. Un jour il conduit don Juan d'Autriche à une fête de village, don Juan revient charmé, parlant sans cesse des scènes divertissantes qui l'ont égayé, parlant surtout d'une certaine cabaretière des plus piquantes et des plus fraîches. Après souper, don Juan va se coucher en homme fatigué, pour se remettre de sa fatigue. Teniers reprend son pinceau. Le lendemain, au réveil, quelle fut la surprise de don Juan quand il vit sous ses yeux la fête de la veille peinte avec une vérité frappante ! La cabaretière n'était pas oubliée ; elle souriait au héros avec des dents blanches et des lèvres roses dignes de sourire ailleurs qu'au cabaret.

Teniers était vrai jusque dans les moindres accessoires ; dans ses tableaux tout est en harmonie comme dans la nature. Après avoir exprimé la physionomie du buveur, il copie fidèlement son chapeau, sa culotte, ses souliers, sa pipe et la fumée de sa pipe. Ce n'est pas tout, après le personnage vient le lieu de la scène. Comme tout ce cabaret est bien en mouvement pour lui servir un pot de bière ! comme ces arbres ombragent à propos le banc où il va s'asseoir !

Son grand art était de saisir franchement toutes les physionomies. Dans ses tableaux, à la première vue, on entend non-seulement le bruit des pots qui s'entre-choquent, mais encore tout ce que disent les buveurs. Celui-ci dispute, celui-là raisonne ; l'un parle de la cabaretière, l'autre fait de la politique. Chaque personnage de Teniers a sa manière de rire, de parler, de boire ou de fumer. Dans ses fêtes de village on est surpris de voir tant de piquante variété. Le paysan enrichi n'y danse pas à la façon du pauvre diable. Comme on y distingue bien l'allure du grand seigneur et celle du magister endimanché ! Toutes les nuances y sont spirituellement senties. Margot ne tient pas sa jupe comme Jeanneton, Jacqueline ne sourit pas comme Mar-

guerite. On voit bien que ce ne sont pas là des personnages imaginaires créés selon la fantaisie du peintre. Ce sont des hommes et des femmes fidèlement étudiés les uns après les autres. Tous ont leur rôle à jouer, leur mot à dire, leur sentiment à exprimer ; nul n'y manque, la comédie est parfaite de point en point.

Malgré sa fidélité frappante, Teniers se gardait bien de terminer son œuvre avec la froide patience de Gérard Dow, qui imitait plutôt qu'il ne peignait. Teniers voulait peindre avant tout, peindre sans contrainte et sans servilité. Ses paysans et ses buveurs n'eussent point existé, qu'il les eût inventés. Ne les croirait-on pas sortis tout armés de son cerveau ? Ainsi, quoique imitateur religieux et souvent froid de la nature, Teniers est un peintre original ; aussi le reconnaît-on de prime abord entre tous ses élèves, qui pourtant ont saisi à leur tour le caractère de la vérité : « Montrez-moi une pipe, disait Greuze, je reconnaîtrai si elle appartient à une figure de Teniers. »

Quoique Teniers eût passé un grand nombre d'années dans le beau monde de son temps, il était d'une ignorance singulière. Ses anachronismes sont des plus piquants. Comme il n'était presque jamais sorti de la Flandre, il ne pouvait s'imaginer que le ciel et la nature des autres pays changeassent de ton et de caractère. La créature même était invariable pour son esprit. Voyez plutôt ses quelques tableaux religieux, comme *saint Pierre reniant Jésus-Christ*. C'est tout simplement un intérieur de cabaret d'Anvers. On y joue aux cartes, je crois même qu'on y fume. Les soldats sont flamands des pieds à la tête par la physionomie et par le costume. Et la servante qui interroge saint Pierre, ne l'avez-vous pas rencontrée, vous tous qui avez voyagé de Bruxelles à Gand ? Qui sait si Teniers n'a pas voulu traduire en flamand ce splendide poëme de la passion ?

Son *Enfant prodigue* est encore une traduction flamande ; au lieu du ciel pur d'Israël nous respirons les brumes du Nord. L'enfant prodigue est vêtu en homme qui ne voit pas souvent le soleil, les courtisanes n'ont rien de la race juive. L'une d'elles ressemble même beaucoup à la belle Anne Breughel. Mais qui sait si l'enfant prodigue, qui a fait beaucoup de chemin, n'a pas voyagé en Flandre ?

Les deux David Teniers ont été, sont encore, et seront toujours confondus, dans quelques pages de l'histoire de l'art. Au Louvre, il y a un certain *Joueur de cornemuse*, un chef-d'œuvre du genre, que les plus savants attribuent tour à tour au père et au fils. Bien d'autres tableaux qui sont attribués au fils pourraient être revendiqués par le père. Mais qu'importe, ils étaient de la même famille, c'est le même nom qui est couvert de gloire. Pourtant leur génie a des diversités. Le vieux Teniers a plus de force et de chaleur dans le ton, le fils plus de finesse et de fraîcheur; l'un a plus de fougue et d'éclat, l'autre plus de laisser-aller et plus d'harmonie.

Si on voulait mettre David Teniers en parallèle avec ses autres maîtres, on arriverait à dire qu'il n'a pas atteint à la poésie pittoresque d'Elzheimer, ni à la touche large et vive de Brauwer; mais il a dépassé ces deux peintres par la vérité naïve, par la fraîcheur du coloris, et surtout par cette harmonie de l'homme et de la nature, de la scène et des acteurs, du paysage et du ciel. Il n'a peint qu'une petite partie du monde, mais rien ne manque à son tableau. Comme quelques artistes privilégiés, il saisit ce qui fait le charme et la durée d'une œuvre, il saisit la vie.

Teniers un des premiers, le plus franc de tous, a peint la nature humaine telle qu'elle est, sans mensonge et sans ornements. Plus d'un esprit dédaigneux s'est trouvé qui a condamné des œuvres où l'art ne conserve ni sa grandeur ni même sa noblesse; pour mon compte, j'admets que le génie est bon à prendre partout où il se trouve. Reproduire la créature telle que Dieu l'a faite est une mission digne de respect; j'aime autant les buveurs de Teniers que les martyrs de Zurbaran. Il y a plus de vraie poésie simple et naïve dans cette humble page du grand livre, où des hommes jouent, boivent, fument et chantent sans souci comme des gens qui ont l'esprit bien fait, que dans cette page ambitieuse où des saints se dévouent à un martyre surhumain. D'ailleurs la peinture crée des pages d'histoire qui en valent bien d'autres. Or Teniers n'a-t-il pas écrit l'histoire pittoresque des Flandres? Ne serions-nous pas enchantés de voir en France la figure que faisaient nos aïeux il y a deux siècles?

Pour un pareil tableau ne donnerions-nous pas bien des histoires nationales? Vous me direz que l'histoire a pour but d'enseigner. Je vous répondrai que l'histoire de Teniers enseigne, sinon le bonheur qui est réservé à quelques nobles âmes, du moins l'oubli des peines. Bien des philosophes depuis Zoroastre se sont essoufflés sans trouver cela.

ARSÈNE HOUSSAYE.

APPENDICE.

TABLEAUX.

Les tableaux de David Teniers sont innombrables ; il a dit lui-même qu'il ne faudrait pas moins qu'une galerie de deux lieues de longueur pour les rassembler tous ; point de cabinet d'amateur qui n'en renferme quelques-uns, et il en existe un très-grand nombre dans le commerce. Bannis de Versailles par le grand roi qui avait dit : *Otez tous ces magots*, les plus beaux ouvrages de Teniers se réfugièrent alors dans les cabinets formés par les grands seigneurs de cette époque. Le duc d'Orléans, le comte de Choiseul, la comtesse de Verrue, le prince de Conti, le comte de Vence et le duc de Tallard en possédèrent un grand nombre. Plus tard, ils ornèrent les cabinets mieux choisis encore des fermiers généraux qui eurent une si grande influence sur l'art du dix-huitième siècle, et qui avaient réussi à dépouiller la Hollande d'une partie de ses chefs-d'œuvre ; c'est de chez de Julienne, Blondel de Gagny, de la Live de Jully et Randon de Boisset que viennent encore aujourd'hui les pages les plus précieuses qui ornent nos cabinets modernes.

Depuis cette époque, chaque souverain, chaque capitale forme un musée et enlève peu à peu de la circulation les œuvres capitales des maîtres qui vont là s'immobiliser au profit de tous. Nous sommes loin de nous en plaindre, mais il leur sera aussi difficile d'accaparer tous les beaux tableaux de Teniers, qu'il nous le serait d'aller les chercher et les décrire dans les sanctuaires particuliers qui les renferment. Nous nous contenterons de signaler ceux que nous avons été à même de remarquer dans les divers musées d'Europe.

A l'exception de l'éclectique galerie *degli Uffizi* de Florence, l'Italie n'a pas admis Teniers dans ses musées. La *National Gallery* de Londres, de formation toute récente, n'en renferme que trois qui lui ont été donnés par lord Farnborough.

Le musée du Louvre compte quatorze tableaux de D. Teniers, parmi

lesquels plusieurs passent pour des chefs-d'œuvre du maître. L'*Enfant prodigue*, gravé par Le Bas, faisait partie de la collection Blondel de Gagny, où il fut vendu 29,999 liv. 19 s. en 1760, à M. Dazincourt ; il a été acheté pour le musée en 1783, à la vente de ce dernier amateur.

Les OEuvres de miséricorde viennent de la collection du prince de Conti. Ce tableau a été payé 10,510 fr. en 1777; il avait précédemment appartenu au duc de Choiseul et à M. Gaignat.

Le musée d'Anvers n'en possède qu'un, mais il est admirable ; c'est une composition intitulée: *Valenciennes secourue*. En 1656, Valenciennes, serrée de très-près par l'armée française, commandée par Turenne, fut dégagée par don Juan d'Autriche, le fils naturel de Philippe IV, auquel s'était joint le grand Condé, alors dans les rangs ennemis. Au centre du tableau, on voit le plan de la ville et la position des armées ; dans la partie supérieure, la ville de Valenciennes, que le peintre a placée sous la protection de la Vierge et du saint sacrement. Cette composition est encadrée dans son entier par une espèce d'arc de triomphe, formée d'une multitude d'armures et d'instruments de guerre rendus avec la plus grande vérité, au milieu desquels on voit le buste en bronze de Philippe IV, soutenu par Minerve et Hercule. Minerve foule aux pieds la Discorde, et près d'Hercule, le lion espagnol tient entre ses griffes le coq gaulois, symbole de la France. De chaque côté sont des médaillons parmi lesquels on distingue les têtes du grand Condé et de don Juan.

Le musée d'Amsterdam contient quatre tableaux de D. Teniers, entre autres une *Tentation de saint Antoine* d'une imagination charmante.

Dans la collection de la Haye, on voit la *Cuisine grasse*, l'une des belles compositions de Teniers, qui semble faire pendant au *Déjeuner de jambon ;* c'est l'apprêt d'un grand festin. Une femme coupe des citrons; au fond, un cuisinier arrose trois broches chargées de volailles ; sur le devant, un énorme pâté décoré de guirlandes de fleurs d'où sortent les ailes et la tête d'un cygne couronné, est placé sur une table. Çà et là des chaudrons, des vases, du gibier, un chien, tout cet attirail dont Teniers savait si bien garnir ses compositions.

Madrid n'en compte aucun dans le catalogue officiel de son musée, mais les salles basses de cet établissement en renferment un grand nombre.

La Pinacothèque de Munich possède de Teniers la grande foire de Sainte-Marie *della imprunata*, immense page de douze pieds de largeur sur huit pieds six pouces de hauteur, et treize autres compositions : intérieurs de tabagies, corps de garde, singeries, danses champêtres, etc., du plus grand mérite.

Schleissheim, résidence située à quelques lieues de Munich, renferme encore dans l'une des quarante-sept salles remplies de tableaux qu'elle contient, un grand nombre de productions de Teniers, entre autres une suite de pastiches d'après les maîtres anciens : ces célèbres *après-dînées*, que leur popularité a fait devenir rares. Cette suite se compose d'environ trente petits tableaux.

Le musée de Dresde, si riche en tableaux de tous genres, le musée de Dresde, qui a la Nuit du Corrége, la Madone de Saint-Sixte de Raphaël, les Chasses au lion de Rubens et tant d'autres tableaux des plus grands maîtres, possède aussi vingt et un tableaux de Rembrandt, dix-sept de Gérard Dow, trente-sept de Breughel, cinquante-sept de Wouvermans et vingt-sept de D. Teniers. Parler d'un de ces tableaux, c'est parler de tous ; il est difficile d'imaginer une conservation plus parfaite et un choix de sujets plus charmants.

Dans la galerie du palais du Belvéder, à Vienne, D. Teniers brille dans tout son éclat et sous certains aspects qui ne se représentent pas ailleurs. Cette galerie, très-riche, formée en partie de celle de l'archiduc Léopold Guillaume qui fut gravée sous la direction de Teniers, compte vingt-six compositions de la main de ce maître. Il faut citer pour leur beauté : L'*archiduc Léopold Guillaume, gouverneur des Pays-Bas, assistant au tir à l'oiseau en* 1652, grand tableau de sept pieds neuf pouces de largeur sur trois pieds cinq pouces de hauteur, d'une magnifique ordonnance, signé *David Teniers, fect.*, 1652 ; et une autre composition de même grandeur représentant l'intérieur du cabinet du duc Léopold tel qu'il existait en 1656. Ce tableau a été gravé, je crois. Teniers debout, devant l'archiduc, semble lui faire admirer des acquisitions nouvelles ; une Sainte de Raphaël, deux Têtes du Giorgion, et quelques autres peintures italiennes dont il a exprimé la fierté et reproduit la couleur avec un bonheur inouï. Les murs sont couverts de Bassans, de Paul Véronèses, de Palmes parfaitement imités, et les originaux eux-mêmes, qui se trouvent trois salles plus loin, témoignent de la merveilleuse souplesse du pinceau de Teniers. Mais une des particularités de la collection des tableaux de Teniers, du palais du Belvéder, c'est un portrait d'homme grand comme nature et quelques autres tableaux, entre autres un *Sacrifice d'Abraham*, d'une proportion demi-nature. Ces derniers ne valent pas grand'chose, mais le portrait est très-beau, largement exécuté, expressif, c'est un jeune homme la tête couverte d'un large feutre retroussé ; le col de chemise, garni de guipure, retombe sur un manteau noir ; la tête est parfaitement modelée et peinte en pleine pâte.

Cette énumération des richesses artistiques des divers musées d'Europe nous fournit une remarque singulière, c'est qu'aujourd'hui, la collection la plus riche en productions du petit maître flamand est celle du palais de l'Ermitage. Dans l'une des salles de ce palais, spécialement consacrée aux productions de Brauwer, d'Ostade, de Ryckert et de D. Teniers, on compte jusqu'à quarante-cinq tableaux de ce dernier maître ; tous ont été acquis par l'impératrice Catherine II, vers la fin du dix-huitième siècle, dans les ventes qui eurent lieu à cette époque, surtout en France.

Ces tableaux ne sont pas les seuls ; la galerie de l'Ermitage a aussi sa grande page de David Teniers, qui y figure depuis moins longtemps, nous voulons parler des *Arquebusiers d'Anvers*, cités par Descamps, qui estime ce tableau le chef-d'œuvre du maître. Il représente l'hôtel de ville d'Anvers, et la grande place sur laquelle défilent, en habits de cérémonie, toutes les confréries et les corps de métiers de la ville. Ce tableau, fait en 1643 pour les chevaliers de l'Arbalète, décorait l'une des salles de cette société. En 1750, il fut vendu à Guerard Hoet, et passa ensuite dans la galerie du landgrave de Hesse. On le voyait encore au commencement de ce siècle, dans la demeure de l'impératrice Joséphine, à la Malmaison, où l'empereur Alexandre l'acheta en 1815 avec quatre autres tableaux du même maître, quatre pages magnifiques de Claude Lorrain, et vingt autres des plus précieux de cette collection qui fut dispersée alors.

Le prix des tableaux a bien varié depuis un siècle, celui des ouvrages de Teniers s'éleva rapidement vers la fin du dernier siècle ; depuis près de vingt ans il est resté stationnaire pour les productions ordinaires, mais le prix des ouvrages importants s'élève encore tous les jours. L'un des plus beaux tableaux de Teniers qui soit passé dans les ventes depuis dix ans, le *Déjeuner de jambon*, a été adjugé au prix de 24,560 fr. à la vente de la galerie de l'Élysée, sans les frais de vente. Ce tableau, peint sur cuivre, a trente-quatre pouces de hauteur sur trente-deux pouces de largeur. En 1765, il faisait partie de la collection du prince de Rubempré, à Bruxelles ; en 1777, à la vente du cabinet Randon de Boisset, il fut vendu 11,999 liv. 19 s. ; et en 1801, à celle de la collection Robit, 17,000 fr.

Un autre tableau de cette collection de l'Élysée, de plus petite dimension, mais d'une belle qualité, le *Concert champêtre*, hauteur, dix pouces ; largeur, six pouces, a été vendu 6,051 fr. ; il avait fait partie, en 1746, de la collection du duc d'Orléans, et avait été vendu, en 1768, chez Gaignat, 671 fr. Il a donc décuplé de prix depuis cette époque.

Ces deux exemples suffiront pour donner une idée de la progression des prix. Bien qu'en général les tableaux ordinaires de David Teniers, Intérieurs de tabagies ou de Corps de garde se trouvent dans le commerce aux prix de 3, 4 et 5,000 fr., ils s'élèvent beaucoup plus haut lorsqu'ils réunissent toutes les qualités du maître.

En 1837, l'*Homme à la chemise blanche*, sur cuivre. Largeur, neuf pouces; hauteur quatorze pouces (vente des tableaux de l'Élysée), 18,000 fr.

En 1825, un *Intérieur de corps de garde*, sur cuivre. Largeur, dix-huit pouces et demi ; hauteur, quatorze pouces trois quarts (vente Laperière), 12,999 fr.

En 1841, le *Cabaret de village*, sur bois. Largeur, 40 cent. ; hauteur, 33 cent. (vente Perregaux), 11,800 fr.

En 1843, un *Corps de garde*, sur cuivre. Hauteur, 40 cent.; largeur, 32 cent. (vente Aguado), 15,300 fr.

DESSINS.

Les dessins de Teniers sont rares; ils consistent d'ordinaire en études de figures au crayon rouge ou noir, exécutées avec hardiesse. Le musée du Louvre en possède deux ; l'un à la mine de plomb, d'une touche fort spirituelle, représente une *Danse de paysans*, l'autre des *Buveurs sous un toit*. Cette dernière composition peut être attribuée à D. Teniers, le père.

ESTAMPES.

Le catalogue des estampes du comte Rigal, par Regnault de Lalande, attribue aux Teniers une vingtaine de pièces gravées à l'eau-forte Quelle est la part du père? Quelle est celle du fils? Ici encore est l'incertitude ; il n'est pas même certain que toutes ces gravures soient de leur main. Nous leur attribuerons les suivantes :

David Teniers le fils.

1. *Fête ou danse flamande*. Dans la cour d'un cabaret, un homme et une femme dansent au milieu d'un grand nombre de personnages. Le joueur de cornemuse est monté sur une estrade. Des buveurs en grand nombre sont attablés au fond sur le devant ; au milieu un petit chien qui se dirige à gauche traverse la scène en courant. En bas : *Abraham Teniers excudit* et D. Teniers fec.

Larg. 0^{m},233. Haut. 0^{m},195 mill.

Cette estampe, la seule que l'on puisse attribuer à Teniers le

jeune, avec quelque certitude, est d'une touche spirituelle, et rappelle comme faire et comme composition un dessin à la mine de plomb du musée du Louvre, n° 905, qui lui-même semble être la première pensée d'un tableau du même musée, inscrit au catalogue sous le n° 763.

David Teniers le père.

2. Un paysan assis jouant d'une pochette, à droite. Trois autres au fond devant une cheminée, on lit à gauche : *D. T. inv. et excud. cum privilegio.*

Larg. 0m,104. Haut. 0m,70.

3. Pèlerin tourné à droite, son chapeau à la main.
4. Pèlerine vue de profil, tournée à droite, tenant son chapelet et son bourdon entre ses mains.
5. Pèlerin tourné à droite, vu de dos, les mains jointes.
6. Pèlerin tourné à gauche, tenant son bourdon de la main gauche.
7. Pèlerin vu de profil, tourné à gauche. Il tient son bourdon de la main droite et son chapelet de la gauche.

Ces cinq estampes sont gravées sur des planches de 92 millimètres de hauteur sur 55 millimètres de largeur, sont toutes signées du monogramme de D. Teniers, un petit T dans un grand D. Les trois premières en bas à droite, les deux autres à gauche.

8. Buste de fumeur coupant du tabac, vu de face, sa pipe est devant lui.
9. Vieillard jouant du flageolet, tourné à droite.
10. Dame tenant un bouquet de la main gauche, tournée à droite.
11. Tête d'homme regardant un tableau placé devant lui à gauche.
12. Vieillard tourné à gauche, tenant un petit verre à pied dans la main gauche.

Ces cinq petites estampes sans marque, gravées d'une pointe un peu maigre, sont certainement de l'un des Teniers. Ces planches ont environ 65 mill. de hautenr sur 52 de largeur.

13. Buveur un verre à la main, vu à mi-corps tourné à droite, une tête de femme qui le regarde est coupée en deux par le trait carré, signé du monogramme cité plus haut placé à gauche.
14. Fumeur vu de face, à gauche, sur une table une chandelle allumée et un papier contenant du tabac, le monogramme à droite.
15. Mendiant vu de face, la main placée sur sa poitrine, le monogramme à gauche.
16. Fumeur tourné à droite, la main droite sur sa poitrine, la gauche

élevée tenant une pipe, le monog. à gauche. On distingue quelques mots flamands dans les tailles du fond près de la signature.

Ces quatre figures à mi-corps d'un travail grossier et sans esprit, portent les numéros 1, 2, 3 et 4. Hauteur des planches 147 mill. sur 106 mill. de largeur environ.

Parmi les peintres célèbres, D. Teniers est un de ceux qui ont été le mieux gravé. Vers la fin du dix-huitième siècle, alors que l'artiste était dans la plus grande vogue, une foule d'artistes de talent; Surruge, Tardieu, Beauvarlet, Major, Chenu, Basan, Alliamet, et surtout J.-Ph. Le Bas ont reproduit ses œuvres à l'infini. Dans le catalogue de M. Paignon Dijonval, nous comptons plus de trois cents pièces d'après Teniers, parmi lesquelles le seul Le Bas figure pour quatre-vingt-onze estampes. Quelques-unes comme les vues de Flandre et les fêtes sont de la plus grande dimension. En Angleterre nous avons vu un recueil de l'œuvre de D. Teniers, qui comptait près de six cents pièces. Ces sortes de collections où sont réunies toutes les compositions gravées d'après un maître sont fort intéressantes pour les amateurs de tableaux.

RAPPORT

ADRESSÉ A M. LE MINISTRE DE L'INTÉRIEUR, PAR LA COMMISSION CHARGÉE D'EXAMINER L'APPAREIL DE M. ROUILLET.

Quelle que soit la valeur absolue du procédé de dessin de M. Rouillet, ou même sa nouveauté que nous avons entendu contester, il n'en est pas moins vrai qu'il présente des moyens mécaniques propres à modifier profondément une partie notable des difficultés de l'art du dessin et à en abréger les opérations. Aussi n'est-ce pas sans étonnement que nous nous sommes laissé dire que la commission nommée par l'Académie des beaux-arts, pour examiner ce procédé qui lui avait été soumis par l'auteur, avait engagé le ministre de l'intérieur à ne pas encourager une invention *qui enlevait à l'art une partie de ses difficultés!...*

M. Rouillet en appela de cette décision au ministre lui-même, qui nomma une commission nouvelle, composée de MM. Vitet, Mérimée, Ch. Lenormant, Cavé, Lassus, Allaux, Dubois, Léon Coignet, Lesueur et Hipp. Flandrin. Sur le rapport favorable de cette commission le procédé fut acheté par le ministre, qui accorda à M. Rouillet une pension viagère de 1,200 francs.

Nous reproduisons ce rapport tel qu'il a été publié dans *le Moniteur*. Ce travail, d'une rédaction difficile, veut être lu avec attention pour être bien compris.

MONSIEUR LE MINISTRE,

Dans un rapport précédent, nous vous avons rendu compte des expériences que nous avons proposées à M. Rouillet, afin de connaître et de constater les différentes applications du procédé de dessin dont il est inventeur. Les résultats de ces expériences nous ayant prouvé que ces applications pouvaient être nombreuses et utiles, vous avez obtenu de M. Rouillet qu'il nous donnât communication de sa découverte et nous autorisât à la rendre publique. Nous allons aujourd'hui décrire l'appareil et le procédé dont il fait usage, et nous indiquerons en même temps les avantages qu'ils présentent et les perfectionnements qu'ils pourraient recevoir.

Mais d'abord, il faut rappeler les cinq problèmes que M. Rouillet s'est proposés, et dont il a donné une solution plus ou moins complète.

1° *La projection polaire sur une surface plane, ou la perspective des objets, tracés dans des dimensions plus ou moins inférieures à celles de l'original.*

2° *La projection polaire sur des surfaces brisées, courbes et développables, de forme et de dimension appréciables. N. B. Ce problème est particulièrement intéressant pour la construction des panoramas, et pour les tableaux connus sous le nom de perspectives curieuses.*

3° *Le redressement des images obtenues sur des surfaces développables.*

4° *Le grandissement de toute espèce de figure plane.*

5° *La projection orthogonale ou le dessin géométral des parties d'un objet visible à un point de vue donné.*

Le même appareil, avec quelques légères modifications, sert à la solution des cinq problèmes. Il consiste en un châssis sur lequel est tendue fortement une étoffe très-transparente, telle qu'une gaze fine, ou le tissu de fil et de coton, nommé *tarlatane*.

PREMIER PROBLÈME.

Perspective, ou projection polaire sur une surface plane.

A quelque distance, derrière le châssis que l'on suppose fixé verticalement, on place un disque percé d'un petit trou. Ce disque peut être indépendant du châssis, ou bien y est attaché. C'est par ce trou qu'on regarde les objets que l'on aperçoit au travers du tissu transparent ; sa position détermine le point de vue. L'image des objets placés en avant

du point de vue, c'est-à-dire de tous ceux qu'embrasse le point de vue, paraissant au travers du tissu, il suffit, pour les dessiner, d'en tracer les contours avec un fusain. Toute personne qui saura calquer, pourra donc dessiner au moyen de cet appareil.

Le procédé n'est point absolument nouveau. Tout le monde sait qu'on peut tracer des objets en perspective sur un verre, au travers duquel on les aperçoit, et dans les leçons de perspective on se sert d'un appareil semblable pour donner une démonstration matérielle des règles mathématiques. Cependant la seule substitution d'un tissu transparent à une glace, est féconde en résultats importants, et constitue un perfectionnement notable. En effet, le tissu sur lequel on opère peut avoir de grandes dimensions; il est d'un transport facile, et ne craint aucun accident; sur une étoffe, le crayon suit sans peine et rapidement les contours des objets, en laissant une trace bien marquée; enfin, et c'est là l'avantage principal, on peut en un instant décalquer un dessin. Le tissu étant appliqué sur un papier ou sur une toile, on obtient une épreuve parfaite en le frottant légèrement avec un linge fin, ou bien encore en pinçant un des fils du tissu qu'on tire à soi, et qu'on abandonne ensuite. Le choc léger que produit sur le papier l'étoffe élastique imprime en un instant tous les traits formés avec un crayon tendre. On peut ainsi obtenir successivement deux ou trois épreuves sans être obligé de repasser le crayon sur les mêmes traits.

Ce ne sont pas seulement les contours des objets que l'on peut calquer de la sorte. Il est aussi facile de déterminer les effets d'ombres et de lumière. On les marque sur le tissu avec des pastels ou des crayons noirs et blancs. Transporté du tableau sur un papier de couleur, ce dessin présente alors une ressemblance singulière avec une gravure au pointillé, le tissu de l'étoffe formant un travail en carreaux dont on chercherait vainement à imiter la régularité par les hachures les plus fines.

Pour transporter au loin les épreuves décalquées, il est nécessaire de fixer sur le papier la poussière de crayon qui n'y est que faiblement adhérente. On y peut parvenir par le vernis à fixer le pastel, ou simplement en enduisant d'une légère couche d'huile grasse l'envers de la feuille de papier qui vient de recevoir l'épreuve.

L'étoffe dont M. Rouillet fait usage, la tarlatane, se trouve partout à bas prix; on peut se la procurer de grande dimension. Quant au crayon, c'est du fusain qu'il se sert ordinairement. On sait que les traits que laisse le fusain s'effacent au moindre frottement; aussi le même tissu peut-il servir pour un nombre de dessins presque illimité.

DEUXIÈME PROBLÈME.

Projection polaire sur des surfaces brisées, courbes et développables, déterminées.

C'est surtout pour la solution de ce problème et des suivants que paraît la supériorité du tissu transparent sur la glace.

En effet, l'étoffe dont nous avons parlé pouvant s'appliquer à presque toutes les formes, on conçoit qu'il est facile de donner à un châssis une forme semblable à celle de l'objet que l'on veut dessiner. Dès que ce rapport de forme existe, la projection polaire ne consiste plus que dans un calque; pour l'obtenir autrement, il faudrait les opérations les plus longues et souvent les plus difficiles.

Supposons, par exemple, qu'il s'agisse de dessiner un tableau peint sur deux murailles obliques, et que l'artiste ne puisse apercevoir que sous un angle fort aigu. Vues de la sorte, les figures seront complétement déformées par la perspective. Il serait non-seulement difficile de les copier, mais la copie même en serait à peu près inintelligible.

Au moyen de l'appareil de M. Rouillet, rien de plus simple que de les dessiner, et même que d'en obtenir le redressement sur un même plan, sans les raccourcis, que donnerait la perspective.

Que l'on construise un châssis composé de deux parties obliques parallèles aux murailles, sur lesquelles le tableau est tracé, ayant un angle *égal* et une longueur proportionnelle, enfin que le châssis soit placé dans une position telle qu'il présente une *figure semblable* à celle de ces murailles. Cela n'est ni fort difficile ni fort dispendieux. Le châssis terminé et l'étoffe transparente tendue, le dessinateur n'a plus qu'à calquer sur le tissu les contours qu'il aperçoit. Pendant que son œil, toujours à un point fixe, voit les figures en perspective, son crayon trace des traits et des contours semblables à ceux du modèle. En effet, pour calquer, il est obligé de former des traits qui, vus en perspective par lui, soient semblables à l'apparence des traits de l'original; il en résulte que ce qui, sur son châssis, est en perspective à son point de vue, a réellement un développement semblable à celui de l'original. Le jouet que l'on voit dans tous les cabinets de physique, et qui sert à produire des *anamorphoses*, donne des résultats fondés sur le même principe.

En résumé, le problème que nous venons d'exposer sera résolu toutes les fois qu'on pourra prendre quelques mesures exactes, et donner à l'appareil une forme semblable à celle des objets qu'il s'agit de

dessiner. Dans l'application, la construction de l'appareil pourra offrir des difficultés ; elles seront insurmontables lorsqu'il s'agira de certaines surfaces *non développables*, mais en revanche, dans un très-grand nombre de cas, il sera de la plus facile exécution.

TROISIÈME PROBLÈME.

Redressement des images obtenues sur des surfaces développables.

Il s'obtiendra en détendant le tissu de dessus le châssis qui lui a donné une forme semblable à celle de l'original ; mais quelquefois les fils de l'étoffe pourraient être déplacés, ou bien, inégalement tendus, ils ne reviendraient plus dans un même plan. Ce serait une cause d'erreur. On obvierait à cet inconvénient en appliquant sur l'appareil *tout monté* le papier ou la toile destinée à recevoir la contre-épreuve. Par exemple, un dessin posé sur une portion de cylindre pourrait être décalqué de la même façon que s'impriment les toiles peintes.

QUATRIÈME PROBLÈME.

Grandissement de toute espèce de figures planes.

Jusqu'ici, tous les dessins, ou, pour parler plus exactement, tous les calques obtenus sont de dimensions plus ou moins inférieures à celles de l'original, et dans une proportion variable à l'infini, suivant l'éloignement du point de vue au châssis, et du châssis à l'objet. On peut, au moyen d'une seconde opération, arriver à donner au calque la grandeur de l'original, ou même des dimensions infiniment supérieures.

Un dessin étant tracé sur le tissu transparent, que l'on dispose derrière le châssis une lampe dont la flamme occupe précisément la place du point de vue, puis, devant, et parallèlement au châssis, que l'on place une toile ou un papier. La chambre dans laquelle on opère n'aura d'autre lumière que celle de la lampe. Les ombres des traits du dessin se peindront sur la toile plus ou moins grandes, suivant l'éloignement de celle-ci, et suivant l'éloignement de la lampe.

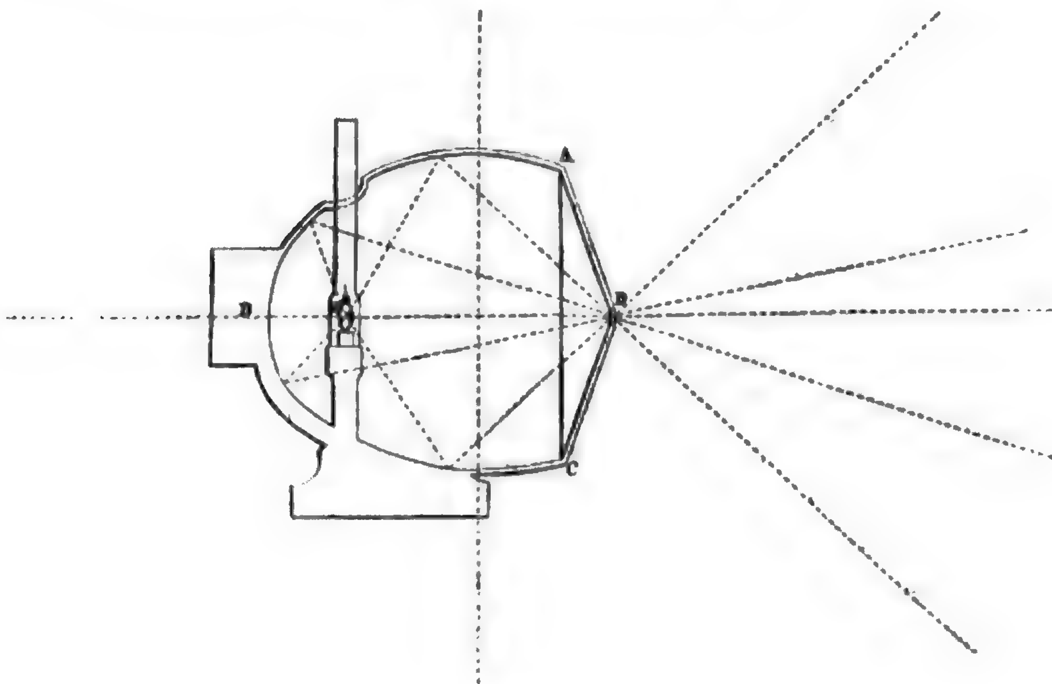
En ayant soin de se placer de manière à ne pas masquer la lumière de la lampe, on pourra suivre avec un crayon les ombres projetées sur la toile. C'est encore une espèce de calque qui n'est pas plus difficile à exécuter que les précédents.

Si l'on connaît les dimensions réelles de l'objet qu'on a dessiné en petit sur le tissu, on les marquera sur la toile, et on l'avancera ou on la reculera jusqu'à ce que l'ombre corresponde exactement aux points de

repère qu'on aura déterminés. De la sorte, par une double opération, on arrive à la grandeur exacte de l'original.

Le grandissement jusqu'au quintuple s'obtient sans que les ombres des traits du crayon s'élargissent assez pour devenir confuses. Passé une certaine distance, le tracé présente plus de difficultés, en raison de l'affaiblissement des ombres et du vague des contours ; dans tous les cas, il faut avoir soin de suivre toujours avec le crayon l'axe du trait, et non le bord intérieur ou le bord extérieur des ombres, afin que le calque conserve l'exactitude désirable.

Dans les expériences auxquelles nous avons assisté, M. Rouillet ne s'est servi que d'une lampe à mèche plate, placée de manière à ce que le plan de la mèche fût perpendiculaire à celui du châssis. En baissant la mèche, il parvenait à la réduire presque à un point lumineux. Nous avons reconnu que les ombres se dessinaient assez nettement avec cette faible lumière ; mais nous pensons toutefois que ce procédé d'éclairage pourrait être perfectionné, et qu'un appareil un peu plus compliqué donnerait une lumière plus vive et partant d'un seul point.



(Fig. 1.)

Cet appareil (fig. 1re) consisterait en un réflecteur en forme d'ellipsoïde de révolution, ABCD. Le centre de la flamme serait placé au point B, à l'un des foyers de l'ellipsoïde. Alors les rayons lumineux, réfléchis sur toute la surface polie de l'appareil, convergeraient vers l'autre

foyer D, d'où on les laisserait sortir en rayonnant coniquement à travers une petite ouverture circulaire qu'on y aurait pratiquée.

Une telle lampe, sans doute, produirait un grandissement considérable et projetterait des ombres nettes sur une large surface.

Lorsqu'il ne faut grandir un dessin que médiocrement, M. Rouillet place un papier tendu parallèlement au châssis et à une petite distance. Le châssis et le papier étant l'un et l'autre opposés à la lumière, la transparence du papier laisse apercevoir les ombres du dessin tracé sur le tissu, et l'opération ressemble de tout point à un *calque à la vitre*. Il est inutile d'ajouter que, pour que le calque se trouve dans le sens de l'original, il est nécessaire de placer le tissu dans le sens inverse.

CINQUIÈME PROBLÈME.

Projection orthogonale.

Bien que la solution donnée par M. Rouillet ne soit pas complète, les résultats qu'il obtient sont cependant des plus curieux, et font connaître un principe nouveau, dont on peut espérer des applications utiles.

Voici comment M. Rouillet a été conduit à rechercher la solution pratique d'un problème, qu'au premier abord on serait tenté de croire impossible.

Posons d'abord que si l'on pouvait obtenir facilement la projection orthogonale d'un objet, soit sur un plan situé en arrière, soit sur un des plans de cet objet même, le tracé se réduirait à calquer sur le tissu cette projection, comme dans le premier problème. En plaçant le châssis parallèlement au plan sur lequel s'opérerait la projection, et que nous appellerons *plan de projection auxiliaire*, on conçoit que le dessin ou le calque fait sur le tissu donnerait la projection réduite de l'objet, et ce calque serait en conséquence la perspective de la projection.

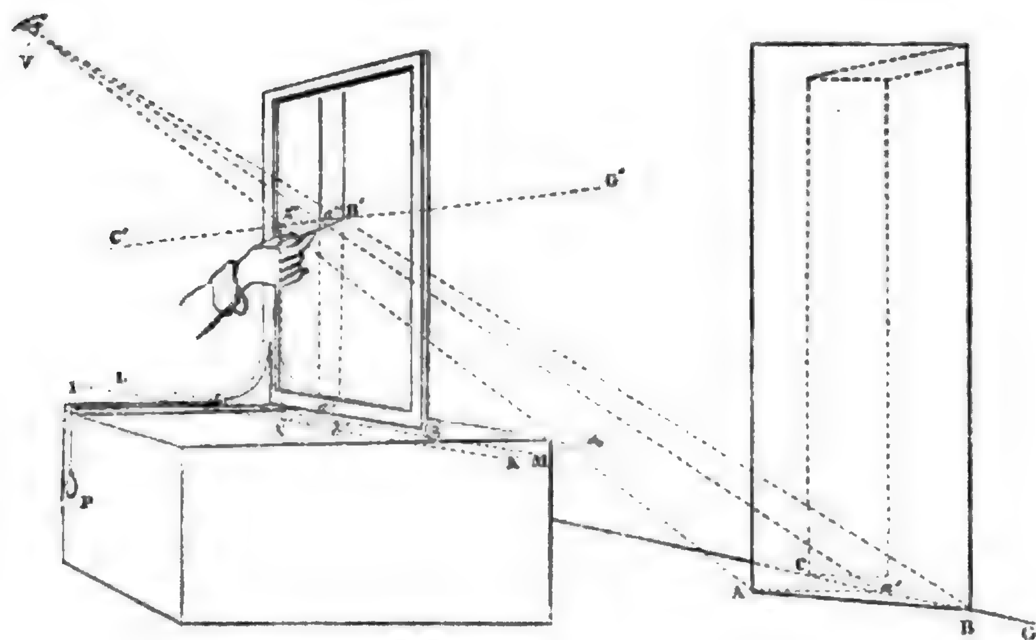
Ainsi, le problème consiste à trouver, pour une figure donnée, un mode de projection sur un plan auxiliaire, c'est-à-dire à mener des perpendiculaires à ce plan de tous les points qui s'en éloignent.

Nous décrirons d'abord la solution pratique.

Que l'on se représente le châssis employé dans les opérations précédentes, glissant parallèlement à lui-même dans des coulisses ou sur des galets, s'éloignant du dessinateur à la moindre pression, et revenant à lui au moyen d'un contre-poids.

Soit une figure composée de plusieurs plans qui se coupent obliquement, et pour préciser les termes du problème, soit une muraille CG,

percée d'une baie CB, dont la porte AB est entr'ouverte. Nous supposons que toute cette muraille est comprise dans le cône des rayons visuels aboutissant un point V. (Voir la figure 2, qui représente l'appareil en perspective.)



(Fig. 2.)

Le châssis sera placé parallèlement au plan vertical CG, que l'on prendra pour *plan auxiliaire;* on maintiendra le châssis immobile pour un instant, et l'on marquera, ou plutôt l'on calquera le point A sur le tissu, comme s'il s'agissait de faire un dessin en perspective. Nous appellerons le point marqué sur le tissu, le point A''.

Pour faciliter l'intelligence de cette description, nous nommerons *première position* la position du châssis immobile au moment où l'on relève le point A''. La ligne IK représente cette première position.

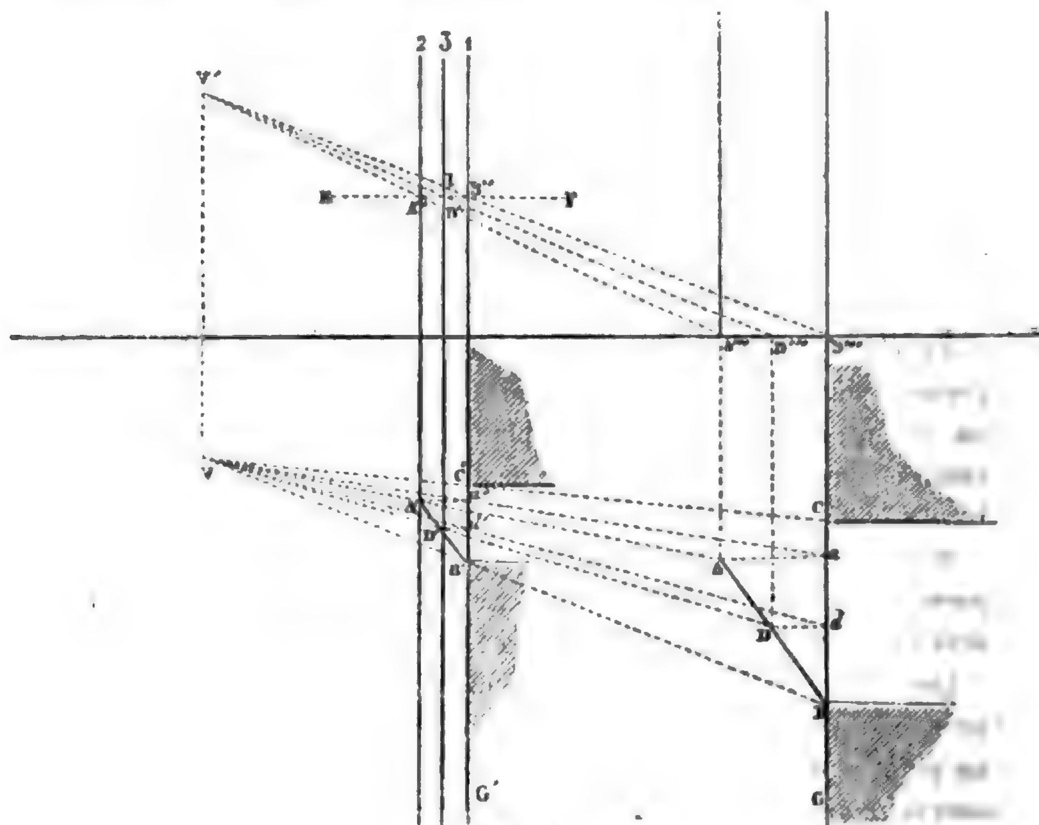
On fera ensuite marcher l'instrument en le poussant en avant jusqu'à ce que le point A'' vienne occuper la position a'', et se confonde avec un point a' de la ligne CG, que l'on apercevra au travers du tissu. Ce sera la *seconde position* du châssis, représentée par la ligne LM. Si, en imprimant ce mouvement au châssis, on suit en même temps avec le crayon les points de la ligne AB, on tracera la ligne horizontale a''B', laquelle se trouve précisément la projection orthogonale réduite de la

ligne a'B. En effet, la ligne A''a'' étant parallèle à la ligne Aa', et la ligne a''B' étant parallèle à a'B, on obtient :

a'B : a''B' : : Aa' : A''a''.

Ainsi, en combinant le mouvement du châssis avec celui de la main qui dessine, il suffirait de tracer la *figure apparente* de l'objet de saillie sur le plan auxiliaire, pour que ce tracé devînt une projection orthogonale. Le mouvement progressif du châssis décompose graduellement la figure apparente au point de vue, et les lignes situées dans un plan horizontal, qui apparaissent obliques, se redressent à mesure que l'instrument marche, en sorte que la perspective se transforme en un dessin géométral.

On peut, avec un crayon et un morceau de verre qu'on éloigne ou qu'on rapproche de l'œil, se rendre compte en un instant de cet effet remarquable. La figure suivante, qui représente toute l'opération en projection horizontale et verticale (figure 3), aidera d'ailleurs à faire comprendre le détail du procédé que nous venons de décrire.



(Fig. 3.)

Supposons le châssis à sa seconde position, la ligne CG étant couverte par la ligne C'G' tracé sur le tissu. Nous recommencerons en

sens contraire l'opération précédente, c'est-à-dire nous allons revenir à la première position. Nous plaçons la pointe du crayon sur le point B de la ligne CG. Si le châssis demeurait immobile, le crayon se dirigerait sur D, suivant une ligne oblique par rapport à CG, laquelle se trouverait au-dessous de CG dans le plan vertical sur lequel on aperçoit le tracé. Mais on se rappelle qu'un contre-poids oblige le châssis à revenir vers le dessinateur, toutes les fois qu'on ne le pousse pas en avant. Lors donc que le crayon est arrivé au point D, que nous prenons sur cette ligne oblique en apparence, le châssis est à une *troisième position* où la ligne C'G' a cessé de couvrir la ligne CG. Dans cette troisième position, le tracé en perspective de cette ligne CG serait placé au-dessus de C'G'; la projection verticale de D tomberait au point I. Observons que la distance perpendiculaire du point D à la ligne CG est proportionnelle à la distance de la seconde position du châssis à la troisième, qui est celle où le crayon s'est arrêté sur le point D. Le mouvement du châssis s'est opéré suivant une perpendiculaire au plan vertical CG et au plan du châssis lui-même. Puisque le point D est à la même hauteur que les points B'' et A'', il est évident que la ligne B'D' a été une ligne horizontale parallèle à CG, et non une ligne oblique par rapport à celle-ci. Or, ce qui est vrai pour la portion de ligne BD est également vrai, on le sent, pour tout autre point de la ligne AB et pour tout autre ligne située dans ce plan horizontal. Toutes se confondront en CG.

Résumons ici les conditions nécessaires à la solution du problème :

1° Le parallélisme du châssis avec le plan auxiliaire et l'existence d'un plan horizontal sur lequel les objets seraient posés.

2° Il est nécessaire que les objets situés sur les différents plans dont on cherche la projection orthogonale puissent être réunis par des lignes droites et perceptibles du point de vue donné. Il serait impossible, en effet, d'obtenir exactement la projection orthogonale d'une colonne ou de toute autre surface courbe dont la forme réelle n'est point appréciable d'un seul point de vue.

3° Il enfin indispensable que le mouvement du châssis en avant et en arrière et le mouvement de la main qui dessine se combinent exactement. Quant à cette dernière condition du problème, nous pensons qu'elle peut être remplie par la bonne exécution de l'appareil.

Nous ne devons pas oublier de noter ici une conséquence curieuse de l'opération dont nous venons de rendre compte. Si le mouvement du crayon dans le plan vertical du châssis était reproduit dans un plan horizontal, il tracerait sur ce dernier le plan des objets dont il trace la

projection orthogonale sur le châssis vertical. Pour s'en assurer, il suffira de jeter les yeux sur la figure 3 jointe à notre description; elle reproduit le plan horizontal des différentes positions du châssis et représente en plan les mouvements du crayon. Or ce tracé n'est autre qu'un plan réduit de l'objet dont on a exécuté la projection.

La simultanéité des deux tracés ne nous paraît pas impossible à réaliser dans un appareil exécuté avec la précision qu'on apporte aujourd'hui dans l'exécution des instruments qui servent à des opérations géométriques. On sait que certaines combinaisons du pantographe répètent horizontalement les mouvements produits dans un plan vertical. La machine à graver de M. Colas est fondée sur ce principe.

Le tracé géométral obtenu au moyen de l'appareil de M. Rouillet offrirait encore un avantage qu'il importe de signaler. Les figures dessinées sur le châssis étant *semblables* aux figures réelles des objets, il suffirait de placer une mesure entre le châssis et l'objet, parallèlement à ce châssis, pour connaître les dimensions de l'objet et établir en même temps l'échelle des dessins obtenus.

Ces résultats sont certainement fort curieux, mais, ainsi que nous l'avons déjà dit, la solution donnée par M. Rouillet est incomplète; elle serait impossible pour un objet où l'on ne pourrait trouver un plan horizontal servant de base aux objets et un plan de projection auxiliaire, c'est-à-dire un plan parallèle à celui de l'appareil sur lequel on dessine. Ainsi la possibilité de l'opération serait subordonnée en quelque sorte à la position de l'objet et à celle que pourrait prendre le dessinateur. La figure suivante (fig. 4) montre dans quelle situation on peut se servir de l'instrument et dans quelle autre il devient inutile.

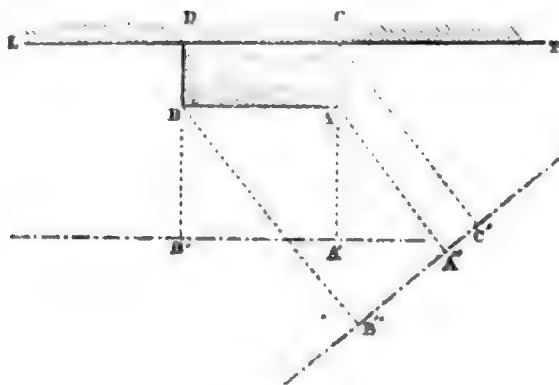


Fig. 4.

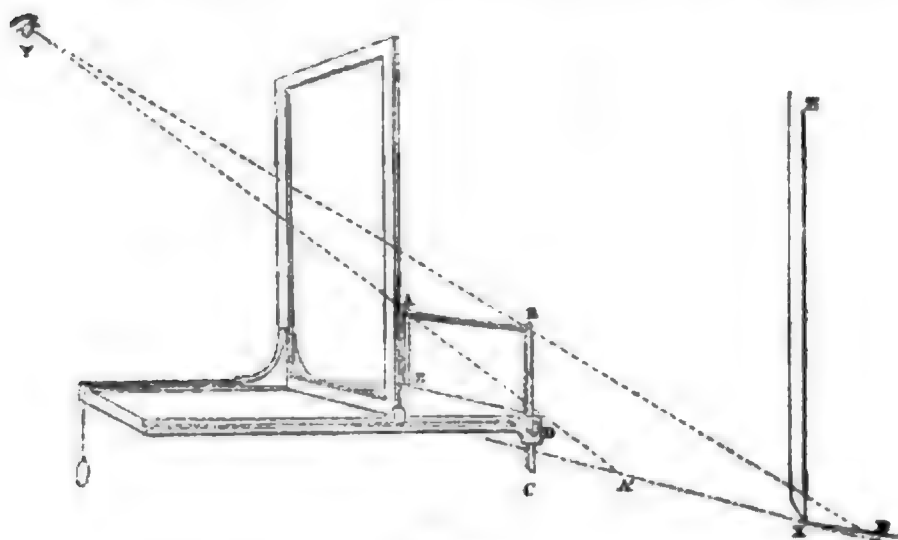
La projection de la figure LDBACT peut être tracée sur un châssis placé sur une ligne B' A' parallèle au plan LT; si le châssis était situé

sur une ligne B''C', il n'y a plus de plan auxiliaire, et l'on ne peut obtenir la projection orthogonale.

Cette nécessité d'un plan auxiliaire restreint notablement l'emploi de l'appareil de M. Rouillet. Il y a en outre une difficulté matérielle fort grave à placer le châssis parallèlement au plan auxiliaire. Pour obtenir le parallélisme, en effet, il faut prendre des mesures, et dès lors le principal avantage de l'appareil a disparu.

Nous croyons qu'il est facile de remédier à ces inconvénients avec une modification dans l'appareil. En effet, si l'instrument portait avec lui un plan qui lui fût parallèle et qui servirait de plan de projection auxiliaire, il est évident que les deux conditions principales nécessaires à la solution du problème se trouveraient remplies.

Nous proposerons donc d'établir, à l'extrémité du plateau sur lequel repose le châssis, une tringle horizontale triangulaire AB (voyez figure 5), qui s'élèverait ou s'abaisserait au moyen de deux tiges verti-

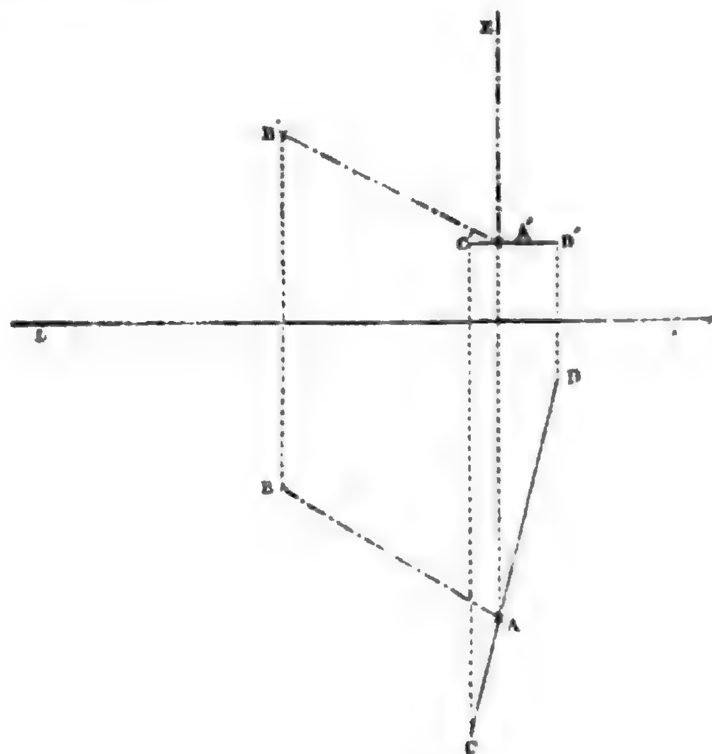


(Fig. 5.)

cales à crémaillères BC et AE. On placera cette tringle de manière à ce qu'avec le point de vue V elle détermine un plan visuel passant par l'un des points quelconques X de l'objet. Alors la ligne AB déterminera la position d'un plan auxiliaire *fictif* sur lequel, par la méthode précédente on ramènera tous les points situés dans le plan horizontal passant par le point X. Le résultat sera le même que si l'on avait pu ramener tous ces points sur une ligne A'B' qui n'existe point.

Avec cette modification, on pourrait construire un appareil destiné au levé des plans et mesurer, sans changer de place, les hauteurs et les

distances de points très-éloignés. Voici quelle serait la manière d'opérer (voyez figure 6).



(Fig. 6.)

Soit LT, la ligne de terre, et A, B, les projections horizontales de deux points isolés dont A' et B' sont les projections verticales. On cherche la position relative de AA' et de BB' en prolongeant le plan visuel allant de l'œil à l'arête de la tringle jusqu'au point AA'. La ligne CD, C'D' représente l'intersection de ce plan visuel avec le plan horizontal qui passe par le point AA'. On projette ensuite l'autre point BB', sur le plan auxiliaire fictif déterminé par l'arête de la tringle parallèle à la ligne CD, C'D'. A cet effet, on placera une règle de telle sorte, qu'avec le point de vue, elle détermine un plan passant par les deux points AA' et BB' qui sembleront réunis par une ligne droite AB, A'B'. En suivant sur le tissu tous les points de cette ligne avec la pointe du crayon, on obtiendra, comme précédemment, la projection orthogonale de cette ligne et, conséquemment, celle de son extrémité BB'. On connaîtra donc la position relative des deux points AA', BB', car on a leur projection orthogonale sur un plan vertical et sur un plan horizontal, en d'autres termes, leur plan et leur élévation.

La précision que réclament ces opérations nous paraît exiger la sub-

titution d'une glace au tissu de tarlatane qui, par son élasticité, pourrait donner lieu à des erreurs.

Nous nous sommes arrêtés longuement, monsieur le ministre, sur cette dernière application du procédé de M. Roulliet et sur les modifications qui peuvent le perfectionner. Nous ne pouvons nous dissimuler que le problème est résolu plutôt théoriquement que pratiquement, et que la solution est plutôt curieuse que réellement utile. Toutefois, le principe sur lequel elle repose nous a paru si remarquable et si ingénieux, que nous avons dû vous le faire connaître dans toutes ses conséquences et le proposer à des perfectionnements que la mécanique et l'industrie ne manqueront pas d'y apporter.

Quant à présent, l'appareil de M. Roulliet nous semble particulièrement utile aux artistes. Nul procédé abréviatif n'est d'une exécution plus facile ni plus fécond en résultats avantageux. Nous ne pensons pas qu'il dispense d'apprendre à dessiner ; au contraire, nous croyons qu'il ne servira qu'aux dessinateurs, pour leur épargner du temps et des tâtonnements pénibles. La rapidité avec laquelle s'opère cette espèce de calque sur le modèle permet de saisir les attitudes difficiles, des raccourcis, des effets de lumière passagers ; enfin elle rend facile de copier d'après nature bien des choses qui exigeaient autrement une mémoire exercée. Il est vrai que les détails délicats échappent à ce procédé, en raison de la difficulté matérielle de calquer des objets fort petits avec un crayon tendre sur un canevas plus ou moins grossier, plus ou moins élastique. Mais ce sont des esquisses, et non des tableaux, que le procédé de M. Roulliet est destiné à produire, et c'est, à notre avis, rendre déjà un service notable aux artistes, que d'abréger pour eux des opérations en quelque sorte purement matérielles.

Signé VITET, MÉRIMÉE, CH. LENORMANT, CAVÉ, ALLAUX, DUBOIS, LASSUS, LÉON COIGNET, LESUEUR, HIPP. FLANDRIN.

DES PROCÉDÉS

DE LA

PEINTURE SUR VERRE

ET

DES OUVRAGES RELATIFS A L'ART DE LA VERRERIE.

En faisant l'histoire du verre, que nous avons publiée dans ce recueil, nous avons eu occasion déjà d'indiquer quelques-unes des opérations au moyen desquelles on a fabriqué les vitraux dans les siècles passés. Ce sujet nous a paru assez important pour que nous en parlions avec de nouveaux détails.

Nous avons dit que les premiers peintres verriers, jusqu'au quatorzième siècle, n'employèrent pour la composition de leurs fenêtres en mosaïque que des tables de verre teint dans la masse ; nous avons dit aussi comment ces tables étaient découpées en autant de pièces qu'il y avait de couleurs différentes dans le tableau qu'on voulait reproduire. Il nous reste à parler de la couleur qu'on appliquait à la surface de ces verres pour le dessin des figures, des cheveux, des pieds et des mains, et pour les plis des draperies. On se servait pour cela d'une couleur rouge brune, dont on trouve la recette dans les principaux traités de l'art de la verrerie. Cette couleur, réduite en poudre impalpable et délayée très-proprement dans de l'eau gommée, était posée au pinceau à la surface du verre. On la laissait sécher pendant deux jours, et l'on passait les pièces au feu de moufle, dans un four que nous décrirons plus loin. L'examen que nous avons fait des vitraux de la cathédrale de Chartres

et de ceux qui ornent les fenêtres de la Sainte-Chapelle de Paris, nous a montré que les tables de verre dont on s'est servi sont assez épaisses et sont gondolées, comme bosselées. Nous ne savons s'il faut attribuer cette disposition à l'ignorance des ouvriers pour fabriquer des pièces de verre bien plates et bien unies, ou regarder ces bosselures comme le résultat d'une opération particulière; un fait certain c'est qu'elles augmentent de beaucoup la vivacité des couleurs. Ce fait est simple et n'a pas besoin d'explication. Nous insistons sur ce point, car les verres plats et polis, que l'on emploie dans la restauration des vitraux, produisent un effet fâcheux à côté des anciens. De plus, ces verres sont dépolis sur la face extérieure, ce qui contribue aussi à augmenter l'intensité des tons. Nous ignorons encore si c'est là le résultat d'une opération particulière ou de l'action du temps; toujours est-il que quand on répare nos vieilles verrières, il serait à propos de dépolir une des faces du verre neuf, pour mettre plus d'harmonie dans les diverses parties qui les composent (1). Enfin on peut s'assurer, à la Sainte-Chapelle, que quand le peintre avait placé son vitrail, il revenait sur son œuvre avec des couleurs à l'œuf qu'il appliquait dans les parties dont le ton ne lui semblait pas juste (2). C'est en employant toutes ces précautions que les artistes du treizième siècle ont pu exécuter ces merveilleuses mosaïques, qui font encore aujourd'hui à si juste titre notre admiration.

Dans l'art de la peinture sur verre proprement dite, on se sert de couleurs d'émail, avec lesquelles on peint de véritables tableaux. Cette opération est assez complexe, nous allons passer en revue successivement les divers procédés qu'on emploie.

(1) M. Bontemps, directeur de la verrerie de Choisy-le-Roi, où la fabrication des vitraux est le plus en progrès, pense que le dépolissage des verres est l'effet du temps seulement. Il affirme qu'on prive suffisamment de leur transparence les verres qu'on emploie, en les *piquetant* extérieurement avec la même couleur employée pour les traits et les ombres. Nous soumettons cette observation judicieuse aux praticiens.

(2) Aux vitraux de Chartres on remarque bien de ces retouches faites après coup; mais elles datent d'une restauration du dix-septième et du dix-huitième siècle.

Le choix du verre est très-important : si le verre est trop dur, il résiste trop à l'action du feu, et les couleurs, étant fondues longtemps avant qu'il commence à se liquéfier, se boursouflent et s'écaillent ; s'il est trop tendre, il se liquéfie beaucoup trop, et les couleurs s'amalgament. Le choix du verre est donc une affaire d'expérience. Les anciens le tiraient des verreries de Lorraine, d'Alsace ou de Nevers. Aujourd'hui on ne craint pas d'employer des verres trop durs ; mais aussi on a soin de se servir de couleurs d'émail également très-dur. De cette manière, on obtient des ouvrages plus solides et qui résistent davantage à l'action du temps. Il faudra, autant que la chose se pourra, se servir, pour un même vitrail, de verre provenant d'une même fabrique et du même pot, pour que, dans l'opération de la recuisson, le calorique agisse également sur toutes les pièces à la fois.

Avant d'appliquer les couleurs, on dépolissait légèrement sa surface. Pour cela, dit Levieil, on prend une poudre composée de deux parties d'écailles de fer, d'une partie d'écaille de cuivre et de trois parties d'émail. On broie le mélange sur une table de marbre, et on le détrempe avec de l'eau claire ; puis on en frotte la pièce de verre avec une étoffe. Après cette opération le verre prend bien mieux les couleurs. A vrai dire, cette opération n'est plus nécessaire aujourd'hui à Choisy ; on emploie des émaux assez bien préparés pour qu'ils s'attachent très-bien et directement à la surface du verre.

La plupart des auteurs qui ont écrit sur la verrerie donnent la composition des couleurs d'émaux fondants, que l'on trouve d'ailleurs dans le commerce. Ces émaux, pulvérisés et séchés, doivent être conservés dans un lieu sec. Quand on veut les employer, on les délaye dans un peu d'eau claire gommée ; on les couche sur le verre avec une brosse à soie de porc d'abord, puis avec une brosse de cheveux très-flexible, comme les pinceaux des doreurs. Les couches sont plus ou moins épaisses, suivant l'effet que l'on veut obtenir. Les tables de verre étant ainsi enduites, on les laisse sécher. Il s'agit ensuite de les réunir dans un four qui doit être disposé de la manière suivante : c'est une construction carrée en briques qui présente

trois divisions principales : c'est d'abord en partant du sol, le *cendrier*, qui forme comme le rez-de-chaussée du fourneau et qui est couvert d'une grille faite de barreaux de fer entre-croisés. Au-dessus est un espace carré dans lequel on place le feu ; ce foyer est muni d'une porte. Des barres de fer très-épaisses forment également un grillage à jour au-dessus du foyer, elles servent à supporter la poêle. Le fourneau se termine supérieurement par une calotte dont l'extrémité supérieure est surmontée par une petite cheminée circulaire à laquelle on peut adapter un tuyau pour le passage de la fumée. La poêle est un vase carré en terre de creuset ; on lui donne des dimensions telles que, placée dans le fourneau, elle est éloignée de trois pouces sur ses quatre faces des quatre parois de ce fourneau, et cela afin que la flamme puisse circuler facilement tout à l'entour. Il faut aussi qu'il y ait six pouces de vide entre la poêle et la calotte du four.

On pose au fond de la poêle deux couches de débris de verre, et dessus une couche, épaisse d'un doigt, de chaux vive, recuite et tamisée ; on en égalise soigneusement la surface avec les barbes d'une plume, puis on place dessus une couche de verre peint comme nous l'avons dit précédemment : sur cette couche on met un lit de la chaux tamisée, puis une couche de verres peints, et ainsi de suite jusqu'à ce que la poêle soit pleine ; on termine par un lit de chaux dans lequel on fixe tout droit des pièces de verre peint qu'on appelle *gardes*, et qu'on examine de temps en temps pendant la cuisson, pour se rendre compte des progrès de l'opération.

La poêle étant ainsi disposée, on la place sur les barres de fer dans le troisième compartiment du fourneau, puis on allume a l'entrée du foyer quelques charbons qu'on renouvelle pendant deux heures, à mesure qu'ils se consument. On augmente l'intensité du feu peu à peu en plaçant dans le foyer des morceaux de bois de hêtre bien sec, remplaçant par un autre celui qui tombe en braise. Le temps de la recuisson n'a rien de fixe, il dure de six à neuf heures. On doit cesser le feu, dès que les gardes dont nous avons parlé commencent à se plier, et que la chaux semble se liquéfier ; alors on laisse le fourneau se

refroidir de lui-même, et on retire la poêle. Quand on a lavé les verres et qu'on les a essuyés avec un linge doux, on les dispose dans leur ordre pour la composition du tableau, et on les ajuste avec des tiges de plomb à double rainures.

Il y a plusieurs précautions à prendre pour l'application des couleurs ; la plus importante est pour le jaune. Comme elle pénètre le verre dans toute son épaisseur, on l'étend sur la surface opposée, et quand les autres couleurs sont séchées.

Cette manière d'opérer est celle qu'on emploie, soit qu'on fasse des vitraux composés de verres teints dans la masse et de verres émaillés, soit de verres émaillés seulement. On se sert également pour les vitraux de ces verres à deux couches, dont nous avons déjà fait mention (1) : on enlève les parties de la couche coloriée, nécessaires pour le dessin qu'on veut y faire au moyen de l'acide fluorique qui corrode le verre, ou mieux au moyen de la machine appelée *molette*, et l'on applique sur ces parties creusées jusqu'au verre blanc des couleurs d'émail que l'on fait cuire, comme nous l'avons dit précédemment.

Toutes ces opérations sont très-délicates, et l'on ne peut arriver à de bons résultats qu'après avoir fait des expériences bien suivies.

(1) Voyez à la page 112 de ce volume.

II

BIBLIOGRAPHIE.

Le plus ancien auteur qui parle de l'art de peindre le verre est, comme nous l'avons dit, le moine *Théophile*, dans son ouvrage intitulé : *Diversarum artium schedula*. Nous n'avons rien à ajouter aux considérations qui accompagnent les extraits que nous avons données de son livre.

La plupart des savants du seizième siècle, surtout les alchimistes, ont parlé de la fabrication du verre, des procédés et des recettes en usage à leur époque, pour le colorer. Les notions qu'ils ont consignées dans leurs volumineux recueils n'offrent rien de bien intéressant. Nous nous contenterons donc de donner leurs noms : on pourra consulter Libavius, Agricola, Porta, Boëce de Boot, Bermanus, Aldrovandus, Ferrandus Imperatus et Jules Scaliger.

Le premier travail important publié en France sur la peinture sur verre est le chapitre que Félibien a consacré à cet art, dans ses *Principes d'architecture* (*Paris*, 1676, in-4°, pages 244 et suivantes). Après avoir fait succinctement l'histoire de cet art, il indique les procédés de fabrication, et donne la composition des diverses couleurs en usage de son temps.

De l'art de la verrerie, où *l'on apprend à faire le verre, le cristal et l'émail; la manière de faire les pierres précieuses, la porcelaine, les miroirs; la méthode de peindre sur le verre et en émail, de tirer les couleurs des métaux, minéraux, herbes et fleurs*, ouvrage rempli de plusieurs secrets et curiosités inconnus jusqu'à présent, par Haudicquer de Blancourt, *Paris*, 1687, in-12. Ce livre donne à peu près tout ce qu'il promet. Les recettes qu'il indique ne sont plus sans doute à la hauteur de la science moderne, mais il est très-intéressant à consulter.

Nous avons dit que Haudicquer avait probablement eu en mains quelques manuscrits d'anciens peintres-verriers, où il avait puisé quelques notions curieuses ; nous ajouterons qu'il s'est servi aussi du travail de Félibien, car on y trouve des passages entiers copiés mot pour mot.

OSSERVAZIONI SOPRA ALCUNI FRAMMENTI DI VASI ANTICHI DI VETRO ORNATI DI FIGURE, *Trovati ne' cimeteri di Roma*, da FILIP. BUONARRUOTTI. Firen., 1716. In-4°. Le titre de cet ouvrage fait assez connaître les matières dont il traite. Nous dirons seulement que ce travail très-consciencieux se recommande par une saine érudition, et est aussi intéressant pour l'iconographie chrétienne que pour l'histoire de l'art.

ART DE LA VERRERIE, de NÉRI, MERRET et KUNCKEL, auquel on a ajouté le *sol sine veste*, d'OSCHALL, l'*helioscopium videndi sine veste, solem chymicum* ; le *sol non sine veste* ; le chapitre onzième du *flora saturnizans*, de HENCKEL sur la vitrification des végétaux, un mémoire sur la manière de faire le safre, le secret des vraies porcelaines de la Chine et de Saxe ; traduit de l'allemand, par M. D. — *Paris*, 1752. In-4°.

L'auteur anonyme de cette publication est M. d'Holbach.—Le travail d'Antoine Neri, artiste florentin du seizième siècle, a été écrit en italien, et fournit des détails précieux et circonstanciés sur les diverses opérations que comporte l'art de teindre et de peindre le verre. Le docteur Christophe Merret, de Londres, a publié une traduction latine de l'ouvrage de Neri, et l'a enrichie de nombreuses notes relatives à la botanique et à la chimie. Enfin, J. Kunckel de Lowenstern a traduit les livres des deux écrivains que nous venons de citer, et les a complétés par un grand nombre de faits nouveaux, après avoir repris en sous-œuvre toutes les opérations de Neri et Merret. —Le *sol sine veste* d'Oschall comprend trente expériences sur la manière de tirer la couleur pourpre de l'or et de contrefaire les rubis. Les autres opuscules sont une critique des recherches d'Orschall. On peut regarder le *flora saturnizans* comme un résumé de l'art de la vitrification. Le mémoire sur la manière de faire le safre ou verre bleu est traduit de Zimmerman. L'ensemble de tous ces mémoires forme un ouvrage fort curieux sur l'histoire de l'art ; mais nous devons dire que les recettes qui y sont indiquées sont beaucoup plus coûteuses, plus compliquées et moins sûres que celles employées de nos jours. Beaucoup des recettes fournies par Neri et Merret se retrouvent dans Haudicquer de Blancourt.

M. Beneton de Perrin, écuyer, a publié une dissertation sur le verre dans les *mémoires de Trévoux* (oct. 1753, art. 76). Ce travail offre une

savante compilation des documents relatifs à l'histoire du verre chez les anciens, documents qui ont été reproduits plus tard par les écrivains qui ont traité du même sujet.

Art de la verrerie, par P. LE VIEIL (1774). Dans le tome 13 de la *Description des Arts et Métiers*, publiée par l'Académie des sciences, nous avons eu assez souvent l'occasion de citer cet excellent travail, pour que nous soyons dispensé d'en faire ici l'éloge. Qu'il nous suffise de dire que c'est l'ouvrage le plus complet et le plus savant qui ait été publié sur la matière.

M. Alliot a fait paraître dans le tome 8 des *Arts et Métiers mécaniques*, ENCYCLOPÉDIE MÉTHODIQUE, un long article où il donne en grande partie, sans les discuter, les recettes indiquées pour colorer le verre dans Neri et Kunckel ; il y ajoute seulement quelques faits nouveaux empruntés aux chimistes Nacquez et Fontanieu.

On trouvera sur l'histoire du verre chez les anciens un mémoire très-bien fait, dans le *Voyage en Italie* de l'abbé Barthélemy, dans l'*Histoire de l'art*, de Winklmann, annotée par C. Fea, dans le tome 1^{er} des œuvres de Dantic, dont le travail fut couronné en 1760, sans oublier le travail de M. Boudet, *Grande description de l'Égypte. — Antiquités.*

On fera bien de consulter les ouvrages techniques suivants : FONTANIEU, l'*Art de faire les cristaux colorés*. Paris, 1778. In-8°. LOYSEL, *Essai sur l'art de la verrerie*. Paris, an 8. In-8°. BASTENNAIRE DANDENART, *Art de la vitrification*. Paris, 1825. In-8°. JULIA DE LA FONTENELLE, *Art du verrier*. Paris, in-18, dans le *Manuel-Roret*. ALEX. BRONGNIART, *Essai sur les couleurs obtenues des oxydes métalliques et fixés par la fusion sur différents corps vitreux*. *Journal des Mines*, t. 12, au 2^e semestre. Ce travail donne d'excellentes notions sur la composition des couleurs d'émaux.

Après Le Vieil, M. ALEXANDRE LENOIR est le premier qui se soit occupé avec succès de l'histoire de la peinture sur verre ; il a publié son travail dans l'ouvrage qu'il a consacré à la description des monuments français qui composaient le musée des Petits-Augustins. Il fit paraître ensuite divers travaux, un article, entre autres, sur *une nouvelle exposition de peinture sur verre* (*Journal des Artistes*. 1827). Tous ces mémoires sont dans le tome 8 de son *Histoire des arts en France* qu'il a publiée en 1837. Le livre de M. Lenoir renferme des documents intéressants sur les artistes qui ont pratiqué la peinture sur verre en France et sur leurs productions.

De la peinture sur verre, par ALEX. BRONGNIART. — Paris, 1829, in-8° de 2 feuilles. Dans ce petit mémoire écrit avec concision, l'auteur dé-

termine très-bien les diverses classes de peinture sur verre connues jusqu'à présent, et indique les premiers ouvrages de peinture vitrifiée exécutés au commencement de ce siècle.

A propos de ce travail-là, et avant qu'il fût publié, M. Charles Lenormant a fait paraître un judicieux article sur l'histoire de l'art qui nous occupe dans la *Revue française* (juin 1828); c'est certainement le meilleur résumé qu'on ait écrit sur cette matière. Déjà, en 1812, M. Eméric David, dans l'*Histoire de la peinture*, qu'il a placée en tête du musée Robillard et Perronville, avait recherché avec une rare sagacité et une solide érudition l'origine de la peinture sur verre, et avait rectifié à ce sujet des erreurs accréditées avant lui dans la science.

Hyac. Langlois. — *Essai historique et descriptif sur la peinture sur verre ancienne et moderne.* — Rouen, 1832, in-8°. Dans le premier chapitre de son livre, l'auteur traite de l'origine et des progrès de la peinture sur verre, puis, il passe à la description des principales verrières que l'on voit dans les édifices religieux de Rouen et de la Normandie. Cette seconde partie de son travail est beaucoup plus complète que la première, et ne laisse rien à désirer. Il examine ensuite les vitraux remarquables de plusieurs villes de France et de l'étranger, et donne, en général d'après Le Vieil, une courte notice sur les peintres-verriers; en somme, c'est là un travail très-consciencieux et fort estimable.

E. Thibault. — *De la peinture sur verre* — Clermont, 1735, in-8° de 2 feuilles. — L'auteur a augmenté cet opuscule et en a publié une seconde édition en 1841.

Thévenot. — *Essai sur le vitrai*, dans *les Annales scientifiques de l'Auvergne*, t. X, 1837, in-8° de 5 feuilles. Ce mémoire est très-remarquable. M. Thévenot y donne une énumération par ordre de date d'un grand nombre de vitraux, et caractérise d'une manière succincte, mais avec justesse, l'état de la peinture sur verre à ses diverses périodes.

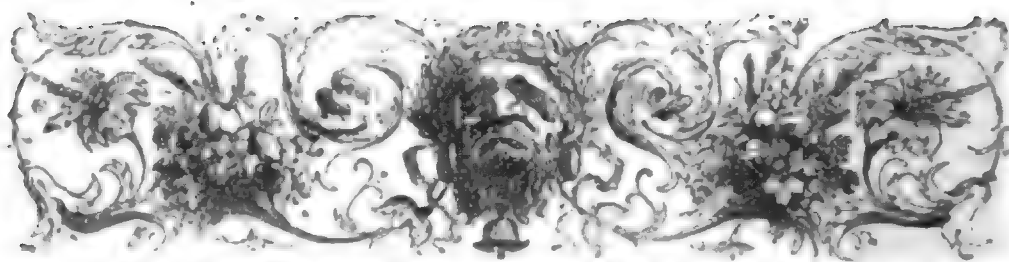
Eug. Bareste. — *Histoire de la peinture sur verre depuis son origine jusqu'à nos jours.* — XIII^e vol. de la première série de *l'Artiste*, p. 27. — Année 1837. — C'est là une laborieuse compilation contre les erreurs de laquelle il faut se tenir en garde.

Ferdinand de Lasteyrie. — *Histoire de la peinture sur verre.* — Paris, 1840, in-f°. — L'ouvrage est en cours de publication et paraît par livraison. Les planches dont il est illustré sont coloriées avec soin et représentent avec une rare exactitude les plus belles verrières de la France à tous les âges, et permettent de comparer les diverses productions des artistes verriers depuis le douzième siècle jusqu'à nos jours. Quant au texte, nous pouvons assurer que c'est ce qu'on a écrit de plus

positif jusqu'à présent sur l'histoire de la peinture sur verre. On peut dire que M. de Lasteyrie a fait une étude patiente et approfondie de cette matière.

MARTIN ET CAHIER. — *Vitraux peints de Saint-Etienne de Bourges. Recherches détachées d'une monographie de cette cathédrale.* — Paris, 1842, gr. in-f°. — En cours de publication. Les nombreuses planches enluminées qui enrichissent ce magnifique ouvrage sont du plus vif intérêt, et se recommandent, comme celle de M. de Lasteyrie, par une rigoureuse exactitude. Quant au texte, jusqu'à présent il ne traite en aucune façon de l'histoire de la peinture sur verre, bien qu'il nous semble être rédigé aux deux tiers. Les auteurs ont eu surtout en vue d'expliquer la symbolique et les légendes de la religion chrétienne, et il faut dire qu'ils se sont acquittés de cette tâche avec une érudition de la plus haute valeur.

L. BATISSIER.



MAISONS SCULPTÉES

MODERNES.

L'on va souvent bien loin pour voir des choses que l'on ne regarderait pas si elles étaient dans la rue où l'on demeure; un voyage à Paris amènerait bien des découvertes et serait autrement curieux que celui du capitaine Ross au pôle arctique; mais le gouvernement qui envoie des commissions en Afrique, en Chine, en Californie, n'aura jamais l'idée de faire partir des savants, des dessinateurs et des préparateurs d'anatomie pour le faubourg Saint-Germain ou la nouvelle Athènes.

L'autre jour, poussé par je ne sais quel caprice de locomotion, je sortis de chez moi à l'aide du moyen indiqué par Dante, — en ne levant pas un pied de terre que l'autre ne fût posé; un Anglais eût été tout droit manger des sandwichs sur le sommet de l'Himalaya, ou prendre du thé dans le tombeau de Chéops. Moi, plus audacieux, je m'engageai hardiment dans la rue de Laval, une rue fantastique, aussi peu fréquentée que le détroit de Béring, peut-être moins, car l'on n'a pas pour y aller le prétexte de la pêche à la baleine; — et là, je trouvai un monument qui serait décrit et dessiné avec beaucoup de soin, s'il était noir, écorné et situé à quelques centaines de lieues d'ici, dans une ville à nom bizarre; c'est tout bonnement un atelier de peintre dont la

façade, arrangée dans le goût de la renaissance, est ornée de délicieuses sculptures, non de ces applications de carton peint ou de papier mâché qui enjolivent les cafés, mais de sculptures fines et franches, précieusement fouillées dans la pierre vive, d'un caprice et d'un goût charmants : la principale est une espèce de bordure qui entoure la verrière d'où l'atelier tire son jour; le motif en est plein de grâce et de naïveté; c'est la vie d'un oiseau, — un vrai petit poëme de pierre.

A travers les volutes d'une riche arabesque de feuillage se développent toutes les phases de cette existence aérienne : les chants, les amours, la construction du nid, la couvée, la becquée; chaque enroulement du rameau forme le cadre d'une de ces jolies scènes; — les périls qui menacent l'oiseau n'y sont pas oubliés; — sous les larges feuilles se cache le serpent dont l'haleine musquée enivre, et dont l'œil immobile fascine; l'écureuil gourmand, le lézard alerte, s'accrochent de leurs griffes aux rugosités de l'écorce pour aller sucer les œufs attiédis : le milan plane là-haut, ennemi plus noble, mais tout aussi impitoyable. On ne saurait trop louer la souplesse et la liberté de ciseau avec lesquelles sont rendus les branches, les feuillages qui rappellent le grand style de la guirlande eucharistique du peintre Saint-Jean.

La diversité du travail, en colorant les différentes portions de la bordure, leur donne une valeur et une saillie que l'on n'obtient pas toujours avec un relief plus puissant. Les noirs et les blancs sont parfaitement entendus, et l'air joue dans tout l'ouvrage. Les mascarons, les grappes de fruits, les tresses de fleurs et les figurines qui complètent la décoration sont du plus gracieux effet. Aucun artiste de la renaissance ne désavouerait cette charmante façade. Le temps ne l'a pas encore noircie et n'a pas, comme le dit un grand poëte, passé son pouce intelligent sur les arêtes des sculptures, mais l'outrage ne lui a pas manqué. Quelques-unes de ces hideuses grenouilles de ruisseau qu'on appelle gamins de Paris, à qui Bouffé a le tort de prêter sa sensibilité et sa poésie, ont trouvé spirituel de casser les becs d'oiseaux, les pointes d'ailes, les vrilles de fleurs qui sont à hauteur de la main. — Si la ville n'était pas pavée et que la voie publique

fournit des cailloux, il y a longtemps que ces délicates fantaisies seraient bombardées du matin au soir.

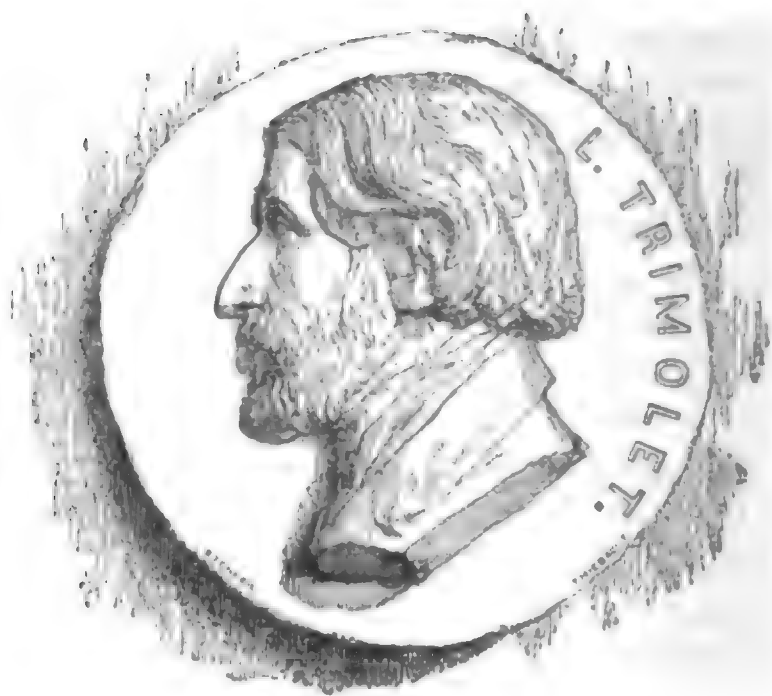
En poursuivant le cours de mes pérégrinations, je dois l'avouer, je ne rencontrai ni ours blanc à museau de poisson, ni Esquimau orné d'une moustache d'épingles implantées dans la lèvre supérieure ; mais dans le Spitzberg et le Groënland qui avoisinent le pôle de la barrière Blanche, je fis la découverte d'une maison du seizième siècle, toute neuve. On voit bien que ni architecte, ni maçon, ni propriétaire n'ont passé par là. C'est le rêve d'un artiste patiemment réalisé, d'un artiste qui n'a pensé qu'au prix de la pierre et qui n'a pas fait entrer son travail en ligne de compte : la façade de cette maison, quoique toute petite et toute mignonne, est un monde entier. Chaque frise, chaque linteau, chaque modillon est couvert d'ornements qui végètent, s'épanouissent, respirent et vivent; là des échassiers méditatifs se faisant une niche de leurs ailes, leur long bec posé sur leur jabot, une patte repliée sous le ventre, se livrent à de profondes rêveries tout en soutenant une corniche. Ici, des chiens de chasse dont il semble entendre l'aboi, poursuivent des lièvres dans une forêt de pierre. La Gorgone, au doux et perfide visage de femme, se cambre sur une volute, pour mieux faire ressortir la fierté de sa gorge, tandis qu'elle retire dans l'ombre ses pieds ornés de griffes et sa croupe bestiale. — De charmantes statues de jeunes filles croient danser et servent en effet d'appui au balcon. Cette brindille, fouillée, déchiquetée à jour qui entoure la porte, n'est pas un cep de vigne, comme on pourrait le penser.

Cette hirondelle qui rentre dans son nid est sculptée et non vivante, car il n'y a pas d'hirondelle blanche. La cigogne que vous voyez là-haut, immobile au milieu de ses petits qui tendent le cou, ne s'envolera pas ; ces lotus, ces clochettes, si bien fleuris, ces feuilles à fines dentelures ne se flétriront pas, car tout cela est fait par un ciseau qui eût pu travailler hardiment aux plus légères, aux plus aériennes, aux plus impossibles dentelles gothiques. Regardez ces médaillons, ces statuettes de Diane et de Méléagre imitées de l'antique avec le libre sentiment de la renaissance, tout cela n'est-il pas rempli d'invention, d'esprit et de goût? Quel joli toit aux ardoises festonnées, quelles charmantes

lucarnes! On pourrait encore, si ceux qui ont l'argent et l'autorité le voulaient, bâtir des Chenonceaux, des Anet et des Chambord, au lieu de les démolir comme on va le faire du chef-d'œuvre de Palladio. — Ce n'est pas la faute des artistes si ce siècle n'est pas un grand siècle.

L'auteur des arabesques de la rue Laval et de la maison de la rue Fontaine-Saint-Georges, est M. Lechesne, qui a sculpté la frise de la Cité des Italiens. — Sur le faîte de son œuvre, par une pensée reconnaissante, il a placé le buste de Jean Goujon, son maître, son consolateur et son ami. Car ne sont-ils pas nos amis plutôt que les êtres vulgaires qui nous serrent banalement la main, ceux-là dont l'esprit nous éclaire à travers les temps et qui ont compris avant nous les rêves de notre cœur? Qui est-ce qui pense aujourd'hui à tous ces rois, à tous ces grands seigneurs, à tous ces conquérants disparus, après tant de fracas, de la scène du monde? Eh bien, dans un faubourg perdu, un pauvre sculpteur pense encore à Jean Goujon, artiste tué sur son chef-d'œuvre par la balle stupide d'un catholique; il choisit sa pierre la plus blanche et la plus dure, entoure une niche de ses ornements les plus purs et les plus fins, et, pieux enfant, il y place l'image de celui auquel il doit son talent. Car si nous sommes fils de nos pères par le corps, nos esprits ont des pères intellectuels, les grands génies ont ainsi une famille en dehors du temps et de l'espace. Si quelque chose peut consoler de mourir, c'est de penser que lorsqu'on ne sera plus qu'une pincée de poussière, des êtres qui souffriront comme vous aurez souffert, s'arrêteront devant vos œuvres et sentiront leur cœur se gonfler et déborder, attirés vers vous par un invisible attrait; sorte de force du sang de l'intelligence, qui palpite sans savoir pourquoi, vis-à-vis d'un père inconnu. Si les morts peuvent voir de l'endroit où ils sont dans notre monde sublunaire (et à Dieu ne plaise, car ce serait un triste spectacle), Jean Goujon doit regarder sa niche et son buste avec une satisfaction secrète, car il ne les eût pas mieux sculptés lui-même.

THÉOPHILE GAUTIER.



LOUIS TRIMOLET.

L'année dernière nous racontions dans ce recueil les travaux d'un artiste trop tôt enlevé aux arts, M. de Laberge ; cette année, c'est encore la perte d'un de ces jeunes talents, plus connu des artistes que du public, que nous avons à déplorer. Travailleur laborieux, talent en préparation, pour ainsi dire, Louis Trimolet était supérieur à ses œuvres ; le peu qu'il a fait, son existence tout entière de lutte et de dévouement prouvent assez que c'était un véritable artiste. Lui aussi il est mort d'une maladie de poitrine, comme Hégésippe Moreau et Berthaud, comme tant d'autres tombés épuisés de misère et de travail.

Louis Trimolet était né à Paris en 1815. Son père, soldat de l'empire, s'était retiré du service en 1815 ; employé dans une fabrique, il soutenait sa famille à grand'peine, lorsqu'il mourut à l'Hôtel-Dieu de la maladie qui devait plus tard enlever son fils. Orphelin à neuf ans, sa mère était morte quelques années aupara-

vant, Trimolet, recueilli par quelques parents éloignés aussi pauvres que lui, fut placé successivement en apprentissage chez un bonnetier et chez un parfumeur. Chacun sait comment on exploite l'enfance à Paris ; Trimolet eut beaucoup à souffrir dans ces premières épreuves, qui lui inspirèrent un invincible dégoût pour ces diverses professions. D'ailleurs un goût décidé pour le dessin qu'il avait puisé chez un graveur, ami de son père, où il était resté quelques mois, avait déterminé sa vocation ; il fallut songer à la satisfaire. Il fut placé par un ami de son père chez un graveur d'étiquettes, et là il passa plusieurs années à faire des dessins et à colorier des sujets pour les lanternes magiques. Après quatre ans de rude apprentissage, bien capable de dégoûter une volonté moins ardente que la sienne, Trimolet, voyant dans ce métier assez de ressources pour vivre, quitta son maître, se fit inscrire à l'école des Beaux-Arts et admettre dans l'atelier du célèbre sculpteur David, partageant son temps entre l'étude sérieuse de l'art et les infimes travaux qu'il exécutait pour les marchands de la rue St-Jacques.

La rue St-Jacques ! voilà un des mystères de l'art de notre époque. Les plus célèbres graveurs des siècles derniers, qui demeuraient tous dans cette rue, ont cédé la place à une race de négociants, marchands de canons d'autels et d'estampes pour les lanternes magiques, dont la clientèle et les relations étendues feraient pâlir plus d'un éditeur à la mode. C'est de ces antres obscurs que sortent, pour se repandre dans toutes les contrées de l'Europe et des deux Amériques, ces suites d'images que l'on rencontre partout, la vie de sainte Geneviève de Brabant et celle du prince Poniatowski, la tour de Nesle et la mort du duc d'Orléans. C'est de là que l'indolente Péninsule tire ces éventails aux mille couleurs, que nous en rapportons comme des objets de curiosité, et bien des artistes sortis des rangs du peuple ont travaillé, sans s'en vanter, pour ces boutiques, qui ont pour grands faiseurs aujourd'hui MM. Achille Deveria et Victor Adam.

Je me suis laissé dire que M. Meissonier, déjà plein de talent, Meissonier, dont les amateurs se disputent aujourd'hui les ouvrages au poids de l'or, fit un jour pour ces industriels une suite de dessins, qu'ils refusèrent tout d'une voix. J'aime à croire

qu'en cette occasion c'est l'excès du bien qui leur parut un mal.

Le jeune artiste se rendait donc chaque matin, depuis six heures jusqu'à onze, dans l'atelier de M. David, situé rue du Pot-de-Fer; de là il allait au Musée et à l'école des Beaux-Arts, et quelquefois le soir il allait encore travailler dans l'académie de Suisse; le reste du temps, et il fallait qu'il en trouvât encore au milieu de ces études multipliées, il le passait à colorier des verres de lanternes magiques, à faire des étiquettes pour les parfumeurs et les confiseurs, et à dessiner pour la rue St-Jacques. On nous pardonnera de soulever ce voile, mais tous ces détails, communs à plus d'un artiste, font essentiellement partie de la vie de celui dont nous nous occupons. Notre grand sculpteur, David d'Angers, qui sème avec tant de générosité le sol de la France de monuments admirables, est aussi le plus excellent professeur de ces temps-ci. Ses conseils, il ne les vend pas, il les donne à la foule de jeunes gens qui fréquentent son atelier; seulement, pour les frais imprévus, il faut payer une entrée de cinquante francs, et ensuite chaque mois une très-faible somme pour les séances des modèles. Pour réunir ces cinquante francs, Trimolet s'imposa les plus dures privations; souvent, et cela nous le tenons de lui-même, il passait la journée sans prendre la moindre nourriture, trop fier pour laisser deviner sa position à ses camarades. Il logeait alors place du Panthéon, dans une espèce de galetas sans fenêtres et dont la porte n'avait point de serrure. Il y a peu d'exemples d'un pareil courage. C'est ainsi que devait se former ce gai et spirituel dessinateur, qui serait devenu par la suite un peintre distingué, nous le croyons.

Ses études assidues lui permirent bientôt de changer la direction de ses travaux mercantiles. L'illustration, sorte de pain quotidien qui a soutenu bien des vocations naissantes, lui tendit la main, et il travailla pour les libraires. C'est lui qui fit une grande partie des dessins d'un beau livre intitulé *Versailles ancien et moderne*, publié par le comte Alex. de Laborde, ceux du *Voyage en Orient*, de M. Alph. de Lamartine et les joyeuses pochades des romans du capitaine Marryat.

Sa position devint meilleure; c'est alors qu'il se maria.

Nouveaux besoins, nouveaux travaux; il fit un grand nombre

de dessins pour les belles publications de l'éditeur Curmer, *les Français peints par eux-mêmes, la Pléiade, le Prisme, les Anglais* et une foule d'autres ouvrages, poursuivant toujours son rêve favori, le projet d'exécuter un tableau. Après avoir, à force d'économies et de travaux, recueilli un millier de francs, il s'enferma dans son atelier et composa son premier, son seul ouvrage de peinture. Cela est triste à dire ; mais pendant qu'il exécutait avec ardeur ce rêve de toute sa vie, se contentant trop souvent de la nourriture la plus grossière, il développait en lui les germes de la maladie qui devait le conduire au tombeau.

Assurément Trimolet ne mettait rien de son cœur dans les joyeuses et bouffonnes compositions qui échappaient de préférence à son crayon, il avait été trop malheureux pour ne pas consacrer son pinceau au malheur ; aussi choisit-il, pour sujet de cette première œuvre, des *Sœurs de Charité distribuant des secours.* Inscrit sous le n° 1985 du livret de l'exposition de l'année 1839, ce tableau fut très-remarqué des artistes, bien qu'il ne se recommandât ni par le charme du sujet ni par celui de la couleur ; mais il était d'une exécution excellente, indiquait de fortes études et de l'avenir. Trimolet obtint une médaille d'or, mais son tableau ne fut point acheté, et il n'eut point de commandes. Sans intrigues et sans récriminations, il se remit de nouveau au métier, ajournant l'art à un moment plus propice. A la vignette, il joignit la gravure à l'eau-forte ; sa pointe spirituelle s'inspira de toute la verve et de tout l'*humour* des Anglais ; il fit successivement vingt-quatre eaux-fortes pour le *Comic Almanack*, qui commencèrent sa réputation en ce genre, et Cruikskank eut chez nous un rival ; — un Napoléon à cheval d'après M. Horace Vernet, — le Dixième anniversaire de la Révolution de Juillet, grande composition représentant les funérailles des victimes, gravées avec son beau-frère, M. Daubigny ; — *un Pauvre*, idée triste d'une grande finesse d'exécution, avec cette légende : *Mon Dieu, je vous rends grâce de ce qu'il vous a plu de me donner ce mur pour m'abriter et cette natte pour me couvrir !* publié dans le journal *les Beaux-Arts ;* — la planche que nous donnons ici, qui est une de ses dernières compositions, et quelques autres encore. Le *Musée comique*, publié par Philippon ; le *Jardin des Plantes*, de Curmer ; les petites *Physiologies*

du Garde national, *de l'Employé*, *de l'Homme de loi*, sont pleines de vignettes échappées à son crayon ; enfin il fit la plus grande partie des dessins des *Chansons populaires*. Ces travaux n'avaient qu'un but, celui de gagner quelques moments de loisir pour se remettre à la peinture. Il coopérait en dernier lieu à l'illustration des *Mystères de Paris*, lorsque la mort est venue le prendre le 25 décembre 1843, à peine âgé de 30 ans.

Nous essayerons d'indiquer la plus grande partie des travaux de ce charmant artiste. Ils méritent d'être recueillis.

Outre son grand tableau, *la Maison de secours*, on a encore de Trimolet deux petits tableaux : l'un, intitulé *la Prière*, a été acheté par la Société des Amis des Arts ; l'autre, représentant un sujet tiré des romans du capitaine Marryat, appartient à M. Gosselin. Un grand nombre de dessins et d'études ont été vendus après son décès.

Estampes à l'eau-forte.

Le Dixième anniversaire de la Révolution de Juillet, grande composition faite en collaboration avec M. Daubigny.

Charles Perrault entouré des principaux personnages de ses contes.

Napoléon à cheval, d'après un dessin de M. H. Vernet.

Le Combat des Rats et des Grenouilles, planche exécutée pour la Batrachomyomachie, publiée par M. Curmer ; les illustrations de ce poëme sont également de Trimolet.

Vingt-quatre compositions pour les deux années du *Comic Almanack*, les seules parues. Toutes les illustrations de ces charmants petits volumes sont également de Trimolet.

Le Pauvre, publié dans *les Beaux-Arts*.

Deux petites compositions pour un roman intitulé *le Maçon*.

Une autre composition pour le roman de *Fortunio*, de M. Théophile Gautier. Cette planche, signée Meissonier, est de Trimolet.

Frontispice pour *les Chansons populaires*, publiées par M. Delloye.

L'Hiver, eau-forte sur acier à deux planches, que nous joignons à notre livraison.

Digitized by Google

Illustrations.

Une grande partie des dessins du livre intitulé *Versailles ancien et moderne*, publié par M. le comte Alex. de Laborde.

Dessins sur bois pour le *Voyage en Orient*, de M. Alph. de Lamartine.

Dessins pour l'illustration des romans du capitaine Marryat. Ils ont été gravés sur acier et sur bois.

Dessins pour *les Français, la Pléiade, le Jardin des Plantes* et quelques autres publications de M. Curmer.

Illustrations pour les physiologies *de l'Employé, de l'Homme de loi, du Garde national*, etc. La plupart de ces petits volumes ornés de dessins de MM. Gavarni et Daumier méritent d'être réunis.

Dessins pour le *Musée Philippon* et le *Charivari*.

Les premiers dessins gravés sur bois pour l'illustration du roman de M. Eug. Sue, *les Mystères de Paris*.

Quelques lithographies, publiées par la maison Aubert.

Voilà à peu près toutes les productions de Louis Trimolet. Elles se recommandent toutes par un vif sentiment d'originalité et une exécution facile et spirituelle.

Mais nous n'en avons pas encore fini avec les douleurs du pauvre artiste ; ce n'était pas assez qu'il en eût épuisé la coupe pendant sa vie, il fallait encore qu'il en laissât derrière lui. Trimolet avait un enfant, maintenant orphelin comme le fut son père à 9 ans, privé de sa mère qui, elle aussi, est morte toute jeune. Quelques amis du père, courageux artistes remplis de talent et de cœur, ont recueilli l'enfant qu'ils veulent élever. Pour appeler quelques personnes à se joindre à cette bonne œuvre, nous avons fait tirer vingt-cinq exemplaires sur chine, format in-4, de l'eau-forte que nous publions aujourd'hui. Elles se vendront 5 francs à notre bureau au profit de l'orphelin.

Quant au tableau qui reste son seul héritage, si le directeur des Beaux-Arts en était informé, peut-être voudrait-il, en l'achetant, réparer l'oubli fait il y a quatre ans.

S.

GAZETTE DES TRIBUNAUX.

Nous avons dit que nous saisirions toujours avec empressement, chaque fois qu'elle se présenterait, l'occasion de mettre sous les yeux de nos lecteurs les décisions judiciaires relatives aux choses d'art et d'antiquité. La collection de ces débats a plus d'un but; d'abord elle éclaire les amateurs sur leurs droits et sur les précautions à prendre dans de semblables transactions; elle signale à leur attention les acteurs ordinaires de ces sortes de débats; ensuite, il est bon de soumettre le plus possible à une juridiction nouvelle, celle du public, beaucoup de ces affaires qui échappent à la sévérité des tribunaux ordinaires. La publicité est, elle aussi, une pénalité souvent plus efficace que celle de la justice elle-même : nous ne lui ferons pas défaut. Pour scinder le moins possible les matières de notre publication, nous en ferons chaque année un article spécial à la fin de notre volume.

Le cas le plus ordinaire, le seul pour ainsi dire sur lequel pivotent tous ces procès, c'est la non-authenticité des œuvres attribuées aux maîtres les plus célèbres. Les experts prétendent toujours qu'il est impossible de décider d'une manière absolue de l'originalité d'une œuvre d'art, et c'est à tort, car il n'y a rien de plus certain ni rien de plus visible pour un juge instruit et désintéressé. Ou ces prétendus experts n'y connaissent rien, ou ils en imposent au public. Lorsque les manœuvres frauduleuses de la part du vendeur ne sont pas parfaitement prouvées, les tribunaux rejettent d'ordinaire les demandes en nullité de vente, si

l'authenticité de la chose vendue n'a pas été expressément garantie dans l'acte de vente. Ils ont décidé ainsi dans deux occasions que nous avons rapportées (tom. Ier, p. 526) et dans les suivantes.

La Joconde de Léonard de Vinci.

Voici, d'après la plainte de M. Lambert, les faits qui ont donné lieu à ce procès :

« J'étais attaché, dit-il, à l'ambassade de Perse, et je fus chargé par l'ambassadeur de porter des dépêches en Bavière. A mon retour de cette mission je vins à Paris, et là je fis quelques acquisitions de tableaux, soit pour mon compte, soit pour de hauts personnages. Quelques-uns de ces tableaux ne me convenant plus ou ne convenant pas à ceux pour qui je les avais acquis, j'en revendis, j'en échangeai, et je me trouvai momentanément transformé en brocanteur de tableaux.

» C'est dans ces circonstances que je fus mis en rapport avec MM. Mennechet et Bruslé, que j'ai traduits devant vous. Je ne parle pas de quelques affaires que je fis avec le premier de ces messieurs. J'arrive de suite à l'affaire que j'ai faite avec le second, affaire dans laquelle M. Mennechet a joué un rôle qui le constitue complice de la tromperie que j'ai déférée à votre justice.

» M. Bruslé avait un tableau dont l'aspect me séduisit, et que je demandai à acheter : c'était *la Joconde* de Léonard de Vinci ; il me donna ce tableau comme une œuvre du grand maître, et je consentis à le payer 24,500 francs. Je donnai en retour deux tableaux estimés 14,000 francs, et je fis des billets pour le surplus du prix. Quelque temps après, je fis avec lui une seconde affaire : il s'agissait d'une Marine de Van de Velde, qu'il m'assura être de ce peintre, et que je payai 16,000 francs, toujours partie en tableau et partie en argent ou billets.

» Or, ces tableaux ne sont pas des maîtres auxquels M. Bruslé les attribuait. Voilà pour le premier prévenu. Quant à M. Mennechet, il m'a été désigné par M. Bruslé comme un expert capable par ses connaissances de vérifier l'origine des tableaux, et M. Mennechet, qui les a vus, ne m'a pas détrompé.

» Je conclus donc contre ces messieurs au payement solidaire de la somme portée dans mes conclusions (30,000 francs). »

Les débats avaient été vifs en première instance ; les témoins nombreux, les récriminations violentes, et, plus d'une fois, l'autorité du président avait dû intervenir pour imposer silence à ces expressions trop bruyantes de convictions en apparence bien arrêtées, mais parfaitement contradictoires, sur la valeur des tableaux cités dans ces tumultueux débats.

Enfin, après des plaidoiries dont l'animation s'était ressentie de la vivacité des débats, la 8e chambre rendit le jugement dont est appel, et qui est ainsi conçu :

« En ce qui touche Mennechet :

» Attendu qu'il est établi qu'il est resté étranger à l'opération qui a eu lieu » entre Bruslé et Lambert ;

« En ce qui touche Bruslé :

« Attendu que, s'il est établi qu'il a vendu au sieur Lambert un tableau re-« présentant *la Joconde* de Léonard de Vinci, il n'est pas établi qu'il ait garanti « l'authenticité du maître ;

« Que la plainte portée par Lambert est une spéculation que le Tribunal doit « repousser ;

« Renvoie Mennechet et Bruslé des fins de la plainte, et condamne Lambert, « partie civile, aux dépens. »

M. Lambert ne pouvait pas rester sous le coup de ce jugement, qui ne faisait autre chose que rejeter sa plainte. Il en a appelé à la justice de la cour royale.

Devant la cour, et contrairement à ce qui se passe le plus souvent, on ne s'est pas borné aux dépositions reçues en première instance; et le débat a été, sinon recommencé, du moins complété par l'audition de nouveaux témoins. Ces dépositions ont évidemment changé la face du procès, et si le fond est resté le même, il est évident qu'au point de vue de la moralité de sa plainte, M. Lambert a eu raison d'appeler.

L'arrêt que nous rapportons, rendu après deux jours de débats et un renvoi à aujourd'hui, est ainsi conçu :

« La cour,

« Considérant, d'une part, que les faits reprochés à Bruslé et Mennechet ne « constituent pas le délit de tromperie sur la nature de la marchandise, prévu « par l'article 423 du code pénal ;

« Considérant, d'autre part, qu'il ne résulte pas des documents de la cause « que Bruslé eût cessé, au moment de la vente faite à Lambert, d'être proprié-« taire des tableaux vendus ;

« Que, par conséquent, les faits à lui imputés pour arriver à la consommation « de la vente ne peuvent être considérés comme des manœuvres frauduleuses « constitutives du délit d'escroquerie ;

« Considérant que si Mennechet est intervenu entre le vendeur et l'acheteur, « et a décidé l'acquisition de ces tableaux par le mérite qu'il leur a attribués, « les démarches par lui faites dans ce but auprès de Lambert ne présentent pas « suffisamment le caractère de manœuvres frauduleuses qualifiées par l'ar-« ticle 405 du code pénal ;

« Confirme. »

Deux faux Albert Cuyp pour 6,500 francs.

Le 26 mai 1842, parut dans le journal *la Patrie*, un avis ainsi conçu :

« A vendre à l'amiable, après décès, une magnifique collection de tableaux originaux de Ruysdael, Berghem, Karel du Jardin, Albert Cuyp, Adrien Van Ostade, François Mieris, le Titien, Rembrandt, Palme le vieux, Jean Steen et autres grands maîtres, au comptant. S'adresser à M. Ch. Lecorbellier, 12, rue Chanoinesse-Cité, tous les jours, de midi à deux heures. »

M. Prévost d'Estors, amateur de beaux-arts, fut séduit par cet avis et par les noms de tous les maîtres qu'on indiquait ; il alla visiter la galerie, et son choix s'arrêta particulièrement sur deux tableaux signés Albert Cuyp, une *Ecurie* et un *Abreuvoir*. Il se mit en rapport avec le véritable propriétaire de la collection, M. Huard, de l'île Bourbon, gérant de *la Patrie*, et, le 29 avril 1842, il acheta les deux tableaux au prix de 6,500 francs. M. Huard donna une quittance ainsi conçue :

« Vendu à.... un tableau d'Albert Cuyp signé, représentant l'*Abreuvoir*, peint sur bois ; un autre tableau aussi d'Albert Cuyp, représentant un *Intérieur d'écurie*. »

Jusqu'au mois de janvier 1843 M. Prévost resta persuadé de l'authenticité des deux tableaux qu'il avait en sa possession ; mais il paraît qu'à cette époque ayant conçu quelques soupçons sur leur valeur réelle, il les fit voir à quelques amateurs qui confirmèrent pleinement ses craintes, et il assigna M. Huard en nullité de vente et en restitution de prix. L'avocat de M. Huard conclut au rejet de la demande, en s'appuyant sur quelques décisions judiciaires que nous avons rapportées plus haut et surtout sur un arrêt de la cour impériale de Paris, 2e chambre, du 17 juin 1813, qui a fixé le principe de la matière :

« Attendu, dit cet arrêt, que l'appelant, en énonçant ce qu'il pensait sur le nom « des auteurs comme il l'a fait dans sa quittance, n'a rien garanti à cet égard, « n'a pas fait dépendre de cette condition le sort de la vente. »

Le tribunal a rendu le jugement qui suit :

« Attendu que des explications des parties entendues à l'audience, il résulte « que la vente du tableau dont s'agit a eu lieu le 29 avril 1842 ;

« Que cette vente a été librement consentie :

« Que le tableau a été mis à la disposition de Prévost le soir même de la « vente ; qu'ainsi livré, Prévost l'a conservé jusqu'au 2 mai suivant sans récla- « mation ; que c'est alors qu'il s'est plaint de taches qui nuisaient à la beauté du « tableau, et qu'il a obtenu et reçu une remise de 300 francs ;

« Attendu que Prévost n'établit pas que Huard lui ait garanti ni l'origine, ni « l'authenticité du tableau ;

« Que si Huard, en vendant le tableau, a annoncé qu'il était d'Albert Cuyp, « cette seule énonciation ne saurait lui imposer l'obligation de garantir qu'en « effet Albert Cuyp est l'auteur dudit tableau ;

« Qu'une garantie aussi importante doit être expresse et ne peut se suppléer ; « que Prévost doit s'imputer de ne pas avoir fait cette stipulation, ou d'avoir « été trop confiant dans ses propre connaissances ; que d'ailleurs, mis en pos- « session du tableau du 29 avril au 3 mai suivant, il a eu tout le temps néces- « saire pour l'examiner ou faire examiner ;

« Qu'il est constant que Prévost a élevé des réclamations et obtenu une re- « mise de 300 francs pour une défectuosité qui avait appelé son attention, que « sa sollicitude a dû être d'autant plus éveillée, et que dès lors il a pu et dû « consulter des connaisseurs ; que le silence qu'il a gardé sur l'origine du ta- « bleau avec le plus ou moins de certitude de son auteur, prouve qu'il acceptait

« les chances de cette vente, confiant qu'il était dans son examen ou dans les « renseignements qui lui avaient été donnés ;

« Par ces motifs, le tribunal déboute Prévost de sa demande et le condamne « aux dépens. »

D'une statue antique de marbre blanc.

Il s'agit d'une statue de marbre achetée de compte à demi par MM. de Mersanne et Michel, donnée pour antique par ce dernier, et considérée par M. Ingres comme représentant la Concorde. En dépit de son titre, elle n'en a pas moins, depuis trois ans, parcouru les phases diverses des juridictions civile et correctionnelle pour arriver en cour royale, qui n'a peut-être pas dit le dernier mot sur cette affaire.

Mais d'abord, est-ce une statue antique, ou une statue moderne? Ni l'un ni l'autre; car M. Michel, à qui M. de Mersanne, son adversaire dans le procès, reprochait de la lui avoir donnée pour une statue antique, M. Michel a ingénieusement répondu qu'il avait voulu dire seulement qu'elle n'était pas moderne. De fait, M. Paillet, l'expert, a pensé qu'elle était d'un artiste de la renaissance; mais M. Manheim, le marchand de curiosités, est d'avis qu'elle appartient au temps de Louis XIV.

Maintenant, quel est son nom? La Concorde, a dit M. Ingres; Junon, disent les uns; peut-être Minerve, disent les autres, les plus francs, sinon les plus habiles, avoueraient qu'ils n'en savent rien.

Son mérite? Si on en croit M. Michel, l'une des parties en cause, plusieurs artistes ou amateurs l'auraient estimée chacun à sa manière, M. Ingres, en la déclarant un très-bel ouvrage, M. Paillet, en la jugeant d'un style intéressant, MM. d'Espagnac et de Rothschild, en offrant l'un 12,000 fr.; l'autre, 60,000 pour en devenir propriétaires. Mais M. de Mersanne répond à ces autorités que M. Anglès l'acheta à Marseille 1,200 fr., qu'il la revendit à perte; qu'enfin, pendant dix ans la malheureuse statue, Junon, Minerve ou Concorde, resta exposée dans le cercle des étrangers, où les joueurs s'en servaient pour accrocher leurs chapeaux!

Quoi qu'il en soit, elle appartenait à M. Mennechet, lorsqu'en 1841 M. Michel, marchand de tableaux, proposa à M. de Mersanne de l'acheter en commun pour la revendre. Par quel motif laissa-t-on croire à M. de Mersanne que le propriétaire de la statue était M Hocédé, auditeur au conseil d'État? C'est ce qui n'a pas été bien clairement expliqué.

Il fut convenu entre les deux associés que chacun verserait la moitié d'une somme de 10,000 fr. C'était le prix moyennant lequel (disait-on) M. Hocédé consentait à leur vendre sa statue. Cinq mille francs furent payés par M. de Mersanne, qui obtint en échange un reçu signé Hocédé. Un pareil reçu de 5,000 fr. fut remis par M. Hocédé à M. Michel. Et pourtant, il a été reconnu depuis, non-seulement que M. Michel n'avait rien payé à M. Hocédé, mais encore que l'argent de M. de Mersanne était resté entre les mains de M. Michel.

La statue achetée, il fallait la vendre. M. Michel donna à M. de Mersanne son autorisation pour la céder au prix de 40,000 francs, pas un franc de moins. Était-ce une ruse pour tromper M. de Mersanne et pour l'entretenir dans ses illusions? M. de Mersanne l'a cru depuis; mais d'abord il était loin de s'en douter. Aussi bien, M. Michel n'avait pas plutôt donné son autorisation de vendre à 40,000 fr., que M. Mennechet était venu (lui le propriétaire occulte de la statue) trouver M. de Mersanne, et lui en avait offert 30,000 fr. Trente mille francs! c'était une tentation bien forte; M. de Mersanne ne put y résister; il déclara donc qu'il acceptait et qu'il se faisait fort de faire ratifier la vente par M. Michel. Mais M. Mennechet trouva un prétexte pour se dédire.

La bonne foi de M. de Mersanne ne résista point à ce trait de lumière. Il fit nommer un tribunal arbitral pour faire prononcer la dissolution de la société en participation formée entre lui et M. Michel. M. Hocédé parut devant les arbitres, où il convint que les signatures qu'il avait données étaient de pure complaisance.

Après de longs débats une sentence arbitrale a ordonné que la statue serait vendue, que le prix de cette vente serait remis à M. de Mersanne jusqu'à concurrence de 5,000 fr., et que si ce prix était inférieur à 5,000 fr., M. Michel aurait à lui payer la moitié de la différence.

Un double appel a été dirigé contre cette sentence. M. Michel se plaignait d'avoir été condamné. M. de Mersanne soutenait qu'en annulant la société pour cause de dol et de fraude, on aurait dû condamner son adversaire à lui restituer la somme entière. La cour royale, qui avait en dernier lieu à statuer sur le dernier de ces nombreux procès, en a pensé ainsi, et a rendu son arrêt en ces termes :

« La cour,

« Considérant qu'il résulte des faits et documents de la cause que Michel « savait que la statue dont il s'agit n'était point antique, et qu'elle était d'une « valeur inférieure à la somme déboursée par Mersanne;

« Que dès lors il y avait lieu de prononcer pour cause de dol la nullité de la « société en participation relative de cette statue, et d'ordonner la restitution

« de la somme entière versée par Mersanne, avec les intérêts à partir du verse-
« ment ;

« Infirme, en ce que la nullité de la société en participation relative n'a pas
« été prononcée ;

« Déclare nulle ladite société ;

« En conséquence, condamne Michel, même par corps, attendu qu'il s'agit
« d'une opération commerciale, à restituer à Mersanne la somme de 5,000 fr.,
« sous la déduction toutefois du prix provenu de la revente de la statue, et de
« tous les frais, avec intérêts à partir du 26 juin 1841. »

Tableaux vendus à la ville de Montpellier.

Cette affaire des tableaux vendus à la ville de Montpellier a eu un grand retentissement. Elle n'a pas occupé moins de cinq audiences du tribunal civil ; nous ne saurions donc en reproduire ici tous les débats qui ont été fort vifs. Nous en rapporterons les principales circonstances et les pièces les plus curieuses.

M. Tinel, chef de bureau au ministère de la guerre, proposa, en 1838, au conseil municipal de la ville de Montpellier, sa ville natale, huit tableaux qu'il désirait vendre. Dans le nombre de ces tableaux, cinq appartenaient à l'école italienne et trois à l'école flamande. Il présenta à l'appui de sa proposition une notice descriptive qui s'expliquait avec détails sur la dimension, le mérite et la valeur des tableaux. Elle donnait aussi des renseignements complets sur les noms des maîtres, l'époque où ils florissaient, et la célébrité de leur talent.

Cette notice fut soumise au conseil municipal, qui exprima le vœu que ces tableaux fussent examinés avec soin par un homme de l'art. Le 20 février 1839, M. Zoé Granier, maire de Montpellier, commit à cet effet M. Paillet, expert, qui, le 6 mars suivant, lui envoya une estimation et une appréciation des tableaux dans la lettre que voici :

« A M. GRANIER, MAIRE DE LA VILLE DE MONTPELLIER.

« Paris, 6 mars 1839.

« Monsieur,

« Sur votre invitation, j'ai fait une démarche chez M. Tinel, chef de bureau au ministère de la guerre, à l'effet d'y voir attentivement six tableaux dont il m'a été donné une description. Parmi ces tableaux, cinq m'ont paru de mérite, et dignes d'être honorablement placés dans la collection qui forme le Musée de Montpellier. Je les désigne ici :

« 1° *Danaé*, peinte par LE GIORGION. Hauteur, 4 pieds 8 pouces ; largeur, 7 pieds. Je pense que si cette attribution était contestée par quelques esprits

opposants, ce qui se rencontre assez fréquemment, on peut regarder le tableau comme l'équivalent de ce que l'école vénitienne a produit de plus beau.

« 2° *Sainte Catherine*, par LUINI. Hauteur, 29 pouces; largeur, 23 pouces. Excellent tableau, un peu malade, mais susceptible de réparations, s'il est confié à une main habile. C'est un maître placé entre Raphaël et Léonard de Vinci, d'autant plus apprécié qu'il ne peut passer ni pour l'un ni pour l'autre de ces deux maîtres.

« 3° *La Nativité*, par SÉBASTIEN DEL PIOMBO. Hauteur, 2 pieds; largeur, 1 pied 6 pouces.

« C'est encore un excellent tableau qui n'est pas de la grande force de talent du peintre, ni de l'époque de celui qu'il fit en rivalité de *la Transfiguration* de Raphaël, et qui se voit au Musée britannique. Quoique d'une petite dimension, s'il était dans ces conditions, il devrait être payé de 25 à 30,000 francs.

« 4° *L'Ane de Balaam*, par VICTOOR. Hauteur, 5 pieds 7 pouces; largeur, 6 pieds.

« 5° Le portrait de *Jean Bart*, par J. VANLOO, grand comme nature.

« Quant au mérite de ces cinq tableaux, je les crois dignes de fixer l'attention de MM. les membres de la commission des beaux-arts de la ville de Montpellier, qu'ils augmenteraient l'intérêt de cette réunion léguée par MM. Fabre et Valedeau, et qu'il serait difficile de se procurer de tels tableaux en Italie, où tous les vieux sont épuisés; d'ailleurs, ils s'y trouveraient, qu'ils n'en sortiraient pas.

« Quant à leur prix, je pense qu'un amateur auquel ils seraient offerts pour 12 ou 15,000 francs ne ferait point une mauvaise affaire.

« Voilà, monsieur, les renseignements que j'ai l'honneur de vous transmettre, comme résumé de la mission dont vous m'avez chargé.

« Recevez l'expression de ma profonde salutation, en me permettant de me dire votre très-humble et très obéissant serviteur,

« CH. PAILLET. »

Le conseil municipal délibéra de nouveau sur cette proposition, et un membre de la commission du Musée, M. le marquis de Montcalme, fit observer que M. Paillet, excellent connaisseur en tableaux flamands, ne l'était pas autant en tableaux de l'école italienne, et qu'il serait convenable de charger M. le maire, lorsqu'il sera à Paris, de demander officiellement à M. le ministre de l'intérieur que les experts des musées fussent chargés de vérifier et d'estimer les tableaux proposés par M. Tinel; après quoi, si cette estimation est d'accord avec celle de M. Paillet, d'autoriser M. le maire à offrir le minimum de ladite estimation.

Ce vœu adopté à l'unanimité ne fut exécuté qu'en partie; c'est M. Dumont, chef du bureau des Beaux-Arts, qui fut chargé de vérifier l'estimation de M. Paillet. Il trouva les tableaux dignes du Musée de Montpellier, et du prix de 12,000 fr.

Le marché eut donc lieu. Les huit tableaux arrivèrent à Montpellier le 11 juin 1840, et n'y firent pas fortune. M. le comte de Nattes, directeur du Musée, les examina avec soin et les trouva détestables ; il en avertit M. Zoé Granier, demanda pourquoi, dans l'achat des tableaux, l'administration municipale n'avait pas observé les conditions adoptées par le conseil municipal, qui avait demandé un rapport des experts du Musée du Louvre, et finit enfin par écrire à M. Paillet la lettre suivante, qui le tira de la sécurité profonde où il était :

« Monsieur, votre réputation de probité bien établie, vos connaissances en tableaux bien avérées, m'ont donné lieu d'être surpris que vous ayez donné votre approbation à de mauvais tableaux que l'on destine au Musée de Montpellier, et que vous en ayez fixé le prix à 12 000 francs. Il est impossible que votre bonne foi n'ait pas été surprise, j'ignore par quel moyen ; mais il est de mon devoir, comme directeur du Musée de Montpellier, de ce musée qui est à la tête de tous les musées de province, et où l'on voit tant de chefs-d'œuvre ; il est de mon devoir, dis-je, de m'opposer à ce que de mauvaises croûtes dont on veut le salir y prennent jamais place. C'est dans ce sens que j'ai parlé au conseil municipal dont je suis membre, et le conseil a ajourné la décision de cette affaire jusqu'à l'arrivée de M. le maire, qui est à Paris en ce moment, et qui doit, dit-on, donner des explications sur ce marché inconcevable.

« M. George, expert des musées royaux de Paris, qui, d'après la décision du conseil municipal, aurait dû être consulté, et qui ne l'a pas été pour des raisons que je comprends facilement, a vu ces tableaux à Montpellier, et a déclaré qu'ils ne valaient pas 1,500 francs. M. Simonnet, marchand de tableaux à Paris, que vous connaissez sans doute, et qui était à Montpellier il y a huit jours, a dit qu'il n'en voudrait pas s'il fallait seulement payer leur transport à Paris. Toutes les personnes qui ont des yeux et les plus légères notions de peinture sont toutes de l'avis de ces messieurs. Enfin il n'y a dans Montpellier entier qu'un cri d'indignation contre un pareil marché. Par honneur et par devoir, je suis décidé à donner la plus grande publicité à cette affaire, et c'est pour cela, monsieur, que j'ai l'honneur de vous écrire, en vous priant de vouloir bien me faire connaître les motifs qui vous ont dicté, dans cette circonstance, un jugement si contraire à celui des véritables connaisseurs. Je serais heureux de savoir et de faire connaître au conseil municipal que vous avez été induit en erreur, et que le Musée de Montpellier, si pauvre en revenus, ne sera pas obligé de dépenser 12,000 fr. pour des toiles indignes de figurer à côté de celles que nous possédons.

« En attendant que vous vouliez bien m'écrire un mot à ce sujet, recevez, etc.

« Comte F. de Nattes,

« *Directeur du Musée-Fabre, à Montpellier.* »

A cette lettre, M. Paillet répondit par une rétractation qu'il faut reproduire, pour donner une idée de son étrangeté :

« Paris, 27 juillet 1844.

« Monsieur,

« Quel que soit le blâme qu'ait pu m'attirer l'opinion que j'ai émise sur les tableaux dont me parle votre lettre du 23 courant, je dois déclarer ouvertement et franchement devant Dieu et devant les hommes, qu'aucun motif d'intérêt personnel ne m'a fait agir. S'il est quelque personne intéressée dans cette affaire qui se croie en droit d'en appeler sur ce point délicat pour moi, qu'elle se prononce, et qu'elle ose déclarer en quels termes, en quel lieu, et par quel moyen de récompense elle aurait subtilisé et mis à prix la bonne foi que je mets dans mes relations habituelles depuis trente ans. J'ai été invité une première fois à donner mon avis pour faciliter ce marché ; quelques mois, j'ai éludé en temporisant ; une seconde fois, j'ai été invité à donner un rapport, parce que les termes dans lesquelles il m'était demandé me faisaient croire que tout était convenu avec le conseil municipal de la ville de Montpellier et le vendeur.

« J'ai eu la faiblesse d'y consentir ; c'est là ma faute, c'est la seule ; j'ai ce reproche à me faire, je l'ai mérité, et je l'expie aujourd'hui par votre lettre du 23 du courant, à laquelle je dois répondre par une rétractation complète. Si le conseil municipal veut rester convaincu de mon désintéressement dans cette affaire, il appréciera la valeur de mon aveu ; je ne puis donner plus d'étendue à ma justification, qui, en droit, me rend coupable, et, dans le fait, complétement innocent.

« Depuis trente années que j'exerce, s'il a été porté contre moi une seule plainte en mauvaise foi, que toutes les actions de ma vie qui m'ont valu le titre d'homme de probité deviennent pour moi autant d'actes condamnables ; une faiblesse ou une erreur est faute ; mais l'une ou l'autre laisse encore loin d'elle l'épithète de malhonnête homme.

« Recevez, monsieur, l'assurance de la considération la plus distinguée avec laquelle j'ai l'honneur d'être votre obéissant serviteur,

« Ch. Paillet,
« *Commissaire honoraire du Musée royal.* »

Que cette lettre de M. Paillet soit plutôt une preuve de la faiblesse de son esprit et de son intelligence que de la perversité de son cœur, elle n'en donne pas moins une triste idée de sa manière de faire. Son estimation trop facile, son inconcevable rétractation mérite tous les reproches ; il a été à la fois négligent, léger, peu capable. On conçoit qu'il n'en fallait pas davantage pour intenter une action en résiliation de marché, que M. Zoé Granier, contre lequel s'étaient élevées bien des récriminations, devait poursuivre avec plus d'ardeur que tout autre.

Dans un arrêt beaucoup trop longuement motivé pour être reproduit ici, le tribunal civil de la Seine (audience du 19 janvier 1844) « a déclaré nulle et de nul effet la vente des tableaux dont s'agit. »

Nous avons dit que les débats de cette affaire avaient été fort vifs,

trop vifs peut-être ! M. Zoé Granier avait affaire à fortes parties ; les experts n'ont pas été épargnés, comme on peut le croire. Un arsenal de contradictions et de bévues ont été mises en avant pour égayer l'auditoire, et au grand scandale des tableaumanes de l'audience, ils ont été traités de brocanteurs, de marchands de bric-à-brac aux gages des commissaires-priseurs, et de marchands de *perroquets*. Parmi les indiscrétions des avocats qui ne savent rien taire, nous rapporterons le fait suivant que la prudence a sans doute voulu que l'on retirât du rôle de la quatrième chambre. C'est M. Boinvillier qui parle :

« Je n'ai pas besoin, dit l'avocat, de vous rappeler l'histoire qui vous a été racontée à votre dernière audience sur Georges et la *Descente de croix*, mais laissez-moi vous dire un mot de Paillet. Ce saint homme a un procès devant la quatrième chambre, avec un certain M. Laumanière.

« Ce monsieur avait un Metzu, ce peintre flamand dont les chairs ressemblent à de l'ivoire. Il le confia à M. Paillet pour le vendre ; une offre de 800 fr. fut faite, elle fut refusée. M. Laumanière redemanda son tableau. M. Paillet lui écrivit alors que M. Tellier, de Rouen, en avait offert 1,000 fr. et qu'il le lui avait donné, et il envoya à M. Laumanière les 1,000 fr., moins 50 fr. retenus pour ses honoraires. A quelque temps de là, le Metzu est vendu publiquement 2,400 fr. M. Laumanière s'émeut, il écrit à M. Tellier. Celui-ci répond qu'il n'a jamais acheté de Metzu, qu'il en avait offert 2,000 fr., mais qu'on les a refusés. M. Paillet déclare alors que c'est un amateur de Bruxelles qui a été l'acquéreur. On s'informe encore, et c'était un mensonge. De là, le procès devant la quatrième chambre. »

X.

BULLETIN BIBLIOGRAPHIQUE.

14. ESSAI *sur l'ancienne monnaie de Strasbourg, et sur ses rapports avec l'histoire de la ville et de l'évêché;* par Louis Levrault. In-8° de 9 feuilles 3/4. Imp. de madame veuve Berger-Levrault, à Strasbourg. — A Strasbourg, chez madame veuve Levrault; à Paris, chez Bertrand, rue Saint-André-des-Arcs, n. 38. Prix. . . . . 7—50

15. MONUMENTS HISTORIQUES. Rapport au ministre de l'intérieur. In-4° de 5 feuilles 1/2. — Idem. In-4° de 11 feuilles 1/2. Imp. de F. Didot, à Paris.

Signé : P. Mérimée. Dans l'un des exemplaires, la liste des monuments est générale; dans l'autre, la liste ne comprend que les monuments pour lesquels des subventions ont été accordées.

16. LE MOYEN AGE *monumental et archéologique.* (Introduction générale.) Par M. Daniel Ramée. In-folio de 16 feuilles. Imp. de Dupont, à Paris. — A Paris, chez Hauser, boulevard des Italiens, n. 11. . 25—0

17. NOTICE HISTORIQUE *sur la vie artistique et les ouvrages de quelques architectes français du seizième siècle;* par Callet père, architecte, né à Paris, le 10 mars 1755. 2e édition. In-8° de 9 feuilles 1/2, plus 12 pl. Imp. de F. Didot, à Paris. — A Paris, chez l'auteur, rue de la Ville-l'Évêque, n. 58. Prix. . . . . 8—0

18. NOTICE *sur quelques deniers du moyen âge, trouvés en 1842 à Saucats;* par F. Jouannet. In-8° d'une feuille. Imp. de Lavigne, à Bordeaux.

19. NOTICE *sur les collections musicales de la bibliothèque de Cambrai et des autres villes du département du Nord;* par E. de Coussemaker. In-8° de 11 feuilles 1/2. Imp. de Lesne-Daloin, à Cambrai. — A Paris, chez Techener, place du Louvre, n. 12.

20. CATALOGUE *des médailles relatives aux événements des années 1789 à 1815, qui sont frappées et se vendent à la Monnaie de Paris.* In-4° de 3 feuilles. Imp. de madame Bouchard-Huzard, à Paris.

21. CATALOGUE *des estampes qui composent l'OEuvre de Frédéric Théo-*

dore Faber, peintre flamand, graveur à l'eau-forte; mis en ordre et dressé par F. H. In-8° de 3 feuilles 1/4. Imp. de Fournier, à Paris.

22. PROMENADES ARCHÉOLOGIQUES *sur la chaussée Brunehaut*, ou *Histoire des communes et des monuments qui l'avoisinent*; par Auguste Terninck. 1re partie. In-8° de 14 feuilles 3/4. Imp. de Thomas, à Saint-Pol.

23. THÉOPHILE, PRÊTRE ET MOINE. Essai sur divers arts, publié par le comte Charles de l'Escalopier, conservateur honoraire de la bibliothèque de l'Arsenal, et précédé d'une Introduction, par J. Marie Guichard. In-4° de 39 feuilles, plus un *fac-simile*. Imp. de F. Didot, à Paris. — A Paris, chez Toulouse, rue du Foin-Saint-Jacques, n. 8; chez Techener, chez Delion. Prix. . . . . 18—0

En regard du titre transcrit ci-dessus est un titre latin portant : *Theophili presbyteri et monachi libri III, seu diversarum artium schedula opera et studio Caroli de l'Escalpier*.

L'introduction de M. Guichard est en français. Au bas du texte latin est une traduction française sur deux colonnes.

24. MANUEL *du libraire et de l'amateur de livres*, contenant : 1° un nouveau dictionnaire bibliographique, dans lequel sont décrits les livres rares, précieux, singuliers, et aussi les ouvrages les plus estimés en tout genre, qui ont paru tant dans les langues anciennes que dans les principales langues modernes, depuis l'origine de l'imprimerie jusqu'à nos jours; avec l'histoire des différentes éditions qui en ont été faites; des renseignements nécessaires pour reconnaître les contrefaçons, et collationner les anciens livres : on y a joint une concordance des prix auxquels une partie de ces objets ont été portés dans les ventes publiques faites en France, en Angleterre et ailleurs, depuis plus de soixante ans, ainsi que l'appréciation approximative des livres anciens qui se rencontrent fréquemment dans le commerce; 2° une table en forme de catalogue raisonné, où sont classés méthodiquement tous les ouvrages portés dans le dictionnaire, et un grand nombre d'autres ouvrages utiles, mais d'un prix ordinaire, qui n'ont pas dû être placés au rang des livres ou rares ou précieux. Par Jacques-Charles Brunet. 4e édition originale. Tome IV. 1re partie. (R-TER.) In-8° de 24 feuilles 1/4. Imp. de Maulde, à Paris. — A Paris, chez Sylvestre, rue des Bons-Enfants, n. 30.

Cette nouvelle édition formera 5 volumes et paraîtra en 10 livraisons, chacune d'un demi-vol. Le 5e volume contiendra la Table méthodique.

Le prix des huit premières livraisons sera pour chacune, *aux premiers souscripteurs*. . . . . 8—0

Les deux livraisons du 5e volume, chacune. . . . . 9—0

On a annoncé que ces prix seraient, après la sixième livraison, augmentés de 1 fr.

25. Manuels-Roret. *Nouveau manuel complet de la peinture sur verre, sur porcelaine et sur émail*; par M. E. F. Reboulleau de Thoires. In-18 de 8 feuilles, plus une pl. Imp. de Saillard, à Bar-sur-Seine. — A Paris, chez Roret, rue Hautefeuille, 10 *bis*. Prix. . . . . 2—50

26. Recherches *sur les monnaies des comtes et ducs héréditaires de Lorraine*; par F. de Saulcy. In-4° de 5 feuilles 1/2, plus 7 pl. Imp. de F. Didot, à Paris. — A Paris, chez MM. Rollin, rue Vivienne, n. 12.

27. Tapisserie de Saint-Florent, dessinée par P. Hawke, avec une Notice, par Fodard-Faultrier. In-4° de 2 feuilles 1/2, plus 12 pl. Imp. de Cosnier, à Angers.

L'ouvrage aura 2 volumes in-4° ornés de 50 planches. Prix. . . . 25—0

28. Églises, *châteaux, beffrois et hôtels de ville les plus remarquables de la Picardie et de l'Artois*. Église de Roye. In-8° d'une feuille, plus une gravure. Imp. de Caron, à Amiens. — A Amiens, chez Caron. Prix de la livraison d'une feuille. . . . . 0—40

29. Dictionnaire iconographique *des monuments de l'antiquité chrétienne et du moyen âge, depuis le Bas-Empire jusqu'à la fin du seizième siècle, indiquant l'état de l'art et de la civilisation à ces diverses époques*; par L. J. Guenebault. Première livraison. In-8° de 5 feuilles. Imp. de Crapelet, à Paris. — A Paris, chez Leleux, rue Pierre-Sarrasin, n. 9. Prix. . . . . 2—0

30. Mémoires *de la Société des antiquaires de l'Ouest*. Année 1842. In-8° de 31 feuilles 1/4, plus 10 pl. Imp. de Saurin, à Poitiers. — A Poitiers, chez Fradet et Oudin; à Paris, chez Derache. Prix. . . 9—50

31. Les arts au moyen age *en ce qui concerne principalement le palais romain de Paris, l'hôtel de Cluny, issu de ses ruines, et les objets d'art de la collection classée dans cet hotel*; par Ad^re Dusommerard. Tome IV. In-8° de 26 feuilles 3/4. Imp. de Vinchon, à Paris. — A Paris, à l'hôtel de Cluny; et chez Techener.

32. Manuel *des connaissances utiles aux ecclésiastiques sur divers objets d'art*; pour faire suite au *Rituel de Belley*. In-12 de 18 feuilles 1/2, plus 5 pl. Imp. de Lesne, à Lyon. — A Lyon, chez Lesne.

33. Essai *sur la topographie de Tyr*; par Jules de Berton. In-8° de 6 feuilles 1/2, plus 2 cartes et une pl. Imp. de F. Didot, à Paris.

34. Mémoire *sur les monnaies du Valentinois*; par Jules Rousset. In-8° de 2 feuilles, plus 3 pl. Imp. de Borel, à Valence.

LE CABINET DE L'AMATEUR paraît tous les mois, par livraison de trois feuilles d'impression, format grand in-8°, avec gravures et illustrations dans le texte.

LE PRIX DE L'ABONNEMENT EST :

Pour Paris	20 fr.
Pour la France	22
Pour l'Étranger	24

ON SOUSCRIT A PARIS :

AU BUREAU DE LA REVUE, rue Laffitte, 2 ;
Chez J. HETZEL, éditeur, rue Richelieu, 76 ;
ET CHEZ TOUS LES LIBRAIRES CORRESPONDANTS DU COMPTOIR CENTRAL DE LA LIBRAIRIE.

PARIS. — Imp. SCHNEIDER et LANGRAND, rue d'Erfurth, 1.

Digitized by Google